

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Dramaturgia do Corpo

O treino do actor e a criação do espectáculo “Chuva Pasmada”

Susana Cecílio

MESTRADO EM ESTUDOS DE TEATRO

2009

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Dramaturgia do Corpo

O treino do actor e a criação do espectáculo “Chuva Pasmada”

Dissertação orientada pela Professora Doutora Maria João Brilhante
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

Susana da Silva Cecílio
Mestrado em Estudos de Teatro

2009

Resumo

O presente trabalho procura identificar os elementos fundadores do pensamento sobre a dramaturgia do corpo. Uma vez que o corpo do actor é o elemento essencial na criação teatral, pretende-se perceber de que forma ele transporta linhas de sentido, que em relação com os corpos dos outros actores produzem redes de significância. Estas têm um carácter invisível, mas é justamente esta característica que fundamenta o sentido teatral.

Pretende-se fundamentar esta ideia a partir de diversos argumentos que mostram as características específicas do corpo do actor, nomeadamente na criação das figuras criadas e seus *punctums*, linhas de projecção no espaço e planos de intensidade; bem como na criação de ‘momentos presente’.

O actor, apoiando-se num trabalho de preparação técnica e de estimulação das suas energias potenciais, cria estados corpóreos que se relacionam com o espaço e que agem num plano da invisibilidade com o espectador, criando laços de cumplicidade e interacção. São exactamente estes momentos co-presenciais, que interessam do ponto de vista da dramaturgia do corpo para a experiência estética de um teatro do corpo.

Esta dissertação teve uma componente prática que foi a criação do espectáculo “Chuva Pasmada”. Esta serviu de laboratório para a experimentação dos conceitos aqui abordados.

Palavras-chave:

Dramaturgia do corpo; pré-expressividade; treino do actor; corporeidade; presença do actor.

Abstract

This work attempts to define the basic elements in the study of body dramaturgy. The goal is to understand how the actor's body, which is the essential element within theatrical creation, conveys meaningful lines that, in relationship with other actors, produces networks of significance. These networks are of an invisible character, and this dissertation defends that it is specifically this characteristic where the source of theatrical meaning can be found.

This work develops this idea with a variety of arguments that show the specific elements of the actor's body, in particular the corporeality of physical characters and their *punctuns*, lines of projection within space and planes of intensity; as well as the creation of the "present moment".

The actor, supported by a work of technical preparation and exploration of their own potential life force, creates bodied states that relate with the space and act on an invisible plane between actor and spectator, creating links of complicity and interaction.

It's exactly these moments of shared presence that interest us from the point of view of the body's dramaturgy, allowing us to arrive at the source of the theatrical body.

This dissertation had a practical component which was the creation of the performance "Chuva Pasmada", that served as a space to explore and develop the concepts above mentioned.

Key-words:

Body dramaturgy; **pre-expressivity**; **Training** for Performers; corporeality; actor's presence

Agradecimentos

É com muita felicidade que chego ao fim desta etapa, foi um caminho solitário, embora acompanhado.

Muitas foram as pessoas que directa ou indirectamente contribuíram para que este trabalho chegasse em bom porto. Algumas, na sua imensa generosidade, nem perceberam o quanto foram importantes; o quanto os seus silêncios foram estruturantes.

Um agradecimento especial à minha orientadora, Professora Doutora Maria João Brilhante, pelo conhecimento e entusiasmo. As suas sugestões permitiram, não só uma dissertação mais rigorosa, mas também que eu crescesse enquanto artista.

Ao Mia Couto pela sua generosidade e pela sua arte.

Ao Pablo, meu sempre amigo e parceiro de vida; não só pela sua presença no fim desta etapa, mas pela sua presença nas minhas incertezas.

À minha velha amiga Sónia, porque não me deixou baixar os braços e me dedicou algum do seu tempo com o seu sentido prático e com os seus conselhos eficazes. À querida, paciente e incansável Paula, sem ela e o mês de Agosto; esta não seria a minha dissertação.

Ao Rui Francisco pela sua incrível capacidade de ouvir e porque colaborou com a execução dos diagramas presentes na dissertação.

Ao Rogério Lopes pela confiança, pelas leituras atentas e observações perspicazes.

Aos actores que fizeram parte da equipa de criação do espectáculo “Chuva Pasmada”: Diogo Martins, Gonçalo Ruivo, Margarida Vasconcelos, Nádía Nogueira, Pablo Fernando, e Rogério Lopes. E ainda à Patrícia Pais e ao João Leal, responsáveis pela realização plástica do espectáculo. Sem a aposta e confiança desta equipa, o projecto perderia o sentido.

À Marta e à Pia que me apresentaram Daniel Stern. Ao Sam pela revisão.

Aos meus pais e à minha família que toleraram pacientemente as minhas ausências.

À Fundação Calouste Gulbenkian pelo apoio concedido ao espectáculo através do programa “Apoio a Novos Encenadores” e a todos os outros apoiantes, nomeadamente, às Oficinas do Convento, ao Espaço Evoé, ao Centro Cultural da Malaposta e ao IPJ, sem os quais a criação do espectáculo não teria sido possível.

À minha avó Mariana
que aos 88 anos ainda acredita que
o que importa é ser feliz.

Índice

Resumo

Abstract

Introdução ... 6

Capítulo I – Dramaturgias

1. Breve abordagem histórica ... 12
2. Para uma dramaturgia do corpo ... 17
3. Corporeidade: condição para uma dramaturgia do corpo ... 23
 - 3.1 *Punctum* ... 25
 - 3.2 Linhas de projecção ... 27
 - 3.3 Planos de intensidade ... 27
 - 3.4 Corporeidade ... 34

Capítulo II – As palavras e a cena

1. O devir na escrita de “A Chuva Pasmada” ... 38
2. O sentimento trágico do texto “A Chuva Pasmada” ... 43
3. Transdução: Revelações do corpo em diálogo com o texto ... 51
 - 1.º aspecto transdutor – as imagens e a acção ... 52
 - 2.º aspecto transdutor – o texto original e o texto cénico ... 55
 - 3.º aspecto transdutor – a linha de sentido ... 60
4. Orquestra ... 60
5. Duplicidade & Simultaneidade ... 62

Capítulo III – Dramaturgia do corpo

1. Treino do actor: génese para uma dramaturgia do corpo ... 69
2. Contextualização histórica ... 70
3. A pré-expressividade - contributos da psicomotricidade ... 77
 - 3.1 Tonicidade ... 78
 - 3.2 Equilibração ... 79
 - 3.3 Oposição ... 80
 - 3.4 *Koshi* ... 81
 - 3.5 Tridimensionalidade ... 82
4. Da tetradimensionalidade à actualização ... 84
5. Para um corpo-revelação: um Corpo sem Órgãos ... 89

Auxiliar de leitura (DVD) ... 97

Conclusão ... 98

Bibliografia

Ficha Técnica

Anexos

- Anexo I: exemplos de matrizes das figuras
 Anexo II: DVD do espectáculo “Chuva Pasmada”
 Anexo III: texto original “A Chuva Pasmada”

Introdução

*Se eu fosse acreditar em tudo o que penso
ficaria louco.*

(Mário de Quintana)

Ano de 2005, escolho o conto “A Chuva Pasmada” de Mia Couto como leitura de viagem. Tinha terminado a licenciatura em Motricidade Humana há dois anos e o projecto Espaço Evoé – O Corpo das Artes, estava no seu terceiro ano. A vontade de confrontar formas de fazer teatro levava-me além-mar. Durante quase um ano de estágio no LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade de Campinas), revi alguns procedimentos sobre o treino do actor e consolidei outros tantos. No fim do ano de 2005 chego a Lisboa: novo fôlego e com a decisão de querer encenar o conto que me acompanhou nessa viagem. O espectáculo “Chuva Pasmada” teve a sua génese em pleno período de reestruturação de conhecimentos.

Muitas das formulações presentes neste trabalho são fruto de uma aprendizagem partilhada; desenvolvida em comunhão com os meus companheiros de trabalho do Espaço Evoé e do amadurecimento do conhecimento adquirido no LUME.

Este é um trabalho que alia a teoria à prática, procurando definir procedimentos e abarcar conceitos de áreas paralelas ao conhecimento artístico que ajudam a criar um discurso sobre a criação teatral.

Os conceitos desenvolvidos ao longo do presente trabalho, arquitectam uma dramaturgia, que é a criação de linhas de sentido produzidas pelos corpos em relação, baseada no elemento central na criação do teatro, o actor.

É de notar que essas análises e a sua teorização foram elaboradas *à posteriori* da criação do espectáculo. Apesar de se estruturar em princípios fundadores que permitem conduzir o trabalho em determinada direcção, não é possível desenvolver um trabalho crítico ao mesmo tempo que se está em processo de criação cénica. Pensamos que estes dois planos da criação – cénica e académica – fazem parte de dois pólos opostos, no que se refere aos seus procedimentos, pelo que é necessário algum distanciamento da obra

artística para ser possível uma reflexão teórica. Com o distanciamento referido, é possível acontecer a conjugação e a complementaridade destes dois campos.

Embora o resultado desta pesquisa se materialize na presente dissertação, ela só foi possível porque houve um investimento no desenvolvimento de um projecto de encenação e suas componentes: preparação do actor, criação cénica e espectáculo. Por esse motivo, um dos anexos é a gravação do espectáculo “Chuva Pasmada”, que não representando o que foi o espectáculo, não só pela qualidade do DVD, mas porque não é possível assistir em vídeo a um espectáculo de teatro, pelo menos possibilita aos leitores a visualização do mesmo. Está também em anexo o conto “A Chuva Pasmada” de Mia Couto, que deu origem ao espectáculo e que motivou algumas das reflexões aqui presentes.

A criação do espectáculo “Chuva Pasmada”, por mim encenado, serviu de modelo de análise para esta reflexão. Existiram, no entanto, à partida pressupostos que orientaram a referida encenação, como a necessidade de um treino pré-expressivo e a primazia do corpo sobre a palavra. Neste sentido, todo o argumento da tese gira em torno de um elemento fulcral: o actor e a sua dimensão corpórea.

É da necessidade de pensar uma dramaturgia do corpo do actor, de forma a diferenciá-la e a contrapô-la a uma dramaturgia literária e do espectáculo, que este trabalho se refere. São as redes de sentido produzidas pelo actor, não apenas na sua relação com o texto e com a composição cénica, mas principalmente na sua relação orgânica com o corpo e as formas como este em si, se torna produtor de sentidos e de uma dramaturgia própria, que nos interessa aqui explicar, já que o corpo é, nesta perspectiva, o elemento essencial do teatro.

A natureza do teatro é que ele acontece no *aqui e agora*. O que, de facto, é singular no acontecimento teatral é que é na relação que se estabelece entre os corpos ‘vivos’ de todos os participantes que se revelam os elementos mais subtis do espectáculo. Tem, portanto, um carácter de co-realização.

O corpo congrega em si a capacidade de, na sua componente invisível, acrescentar sentido à obra. Mais do que isso, é na relação invisível que se estabelece entre os participantes do evento teatral que os principais sentidos do espectáculo se revelam, sendo por isso pessoais e únicos. Existe, acreditamos, uma experiência subliminar na

fruição de uma obra teatral, que nos fala directamente aos sentidos, acontecendo no tempo e no espaço; ela é efémera e só é possível em uma relação co-presencial.

É por isso que não basta haver uma dramaturgia da narrativa, é necessário criar uma dramaturgia que opera ao nível do sensível. Na qual é dado ao actor o poder de usar o seu corpo-revelação na criação de linhas de sentido.

A presente dissertação usa o processo de criação do espectáculo “Chuva Pasmada” como exemplo de uma metodologia que recorreu aos elementos corpóreos pré-expressivos do actor para a geração de uma dramaturgia do corpo, que num segundo momento dialoga com outras dramaturgias. É a partir deste princípio que o primeiro capítulo se estrutura. Nele apresentamos quais as componentes corpóreas que o actor pode activar e desenvolver para que seja possível a elaboração de um conjunto de componentes que permitem a estruturação desta dimensão da dramaturgia.

A obra “A Chuva Pasmada” de Mia Couto, foi a génese do espectáculo, que serviu de exemplo prático para se estruturar esta reflexão. Por isso, no segundo capítulo procura-se perceber as especificidades do texto e que relações se estabeleceram entre ele e a criação do espectáculo. Reflectir-se-á sobre o encontro do texto literário com a criação cénica. Desta forma, focámos a nossa análise no: Devir na escrita de Mia Couto, Sentimento trágico do texto, nos processos Transdutores e nos princípios que orientaram a composição cénica a partir do texto: Orquestra e Duplicidade e Simultaneidade.

Apesar dos temas abordados neste capítulo estarem ligados à composição cénica, na relação com a dramaturgia narrativa, e portanto, serem temas paralelos ao assunto central da dissertação, pensamos que a sua análise é importante e pode contribuir para a clarificação de um processo prático, no qual a dramaturgia do corpo se constitui como o principal suporte à criação artística.

No terceiro capítulo volta-se a abordar o tema central do presente trabalho, a dramaturgia do corpo e para tal faz-se uma breve abordagem histórica sobre o treino do actor, apresentam-se os princípios que estruturaram o treino dos actores do espectáculo “Chuva Pasmada” e quais os conceitos estruturantes que daí advêm, nomeadamente o princípio da actualização e o princípio do corpo-revelação.

A exposição agora apresentada, surge da indagação sobre qual é o território no qual o actor actua e que só lhe pertence a ele? Quanto a nós, a sua dimensão corpórea é o principal elemento de criação, que concorre para a elaboração de sentidos que são a ele imputados. O poder do actor no processo criativo encontra-se no domínio da corporeidade, por isso, a sua representatividade espectacular está na dramaturgia do corpo. Esta constrói-se a partir de uma busca de um Corpo sem Órgãos, dando origem a um corpo-revelação, com os seus elementos estruturantes, nomeadamente os *punctuns*, linhas de projecção, planos de intensidade, matrizes e devires-matriz e a sua tetradimensionalidade. É a partir dos corpos-revelação em relação e em actualização permanente que se estruturam as redes de significância que se referem à dramaturgia do corpo.

Ao longo da dissertação, vamos discutir os conceitos acima apresentados, numa tentativa de encontrar uma sistematização para uma dramaturgia do corpo.

No sentido de ajudar a compreender a componente prática deste trabalho, criou-se um CD-ROM que ilustra os exercícios e algumas passagens do espectáculo que vão sendo referidas ao longo da dissertação. Aconselha-se, por isso, a leitura do presente trabalho em simultâneo com a visualização do CD-ROM.

Capítulo I

Dramaturgias

Em cada silêncio do corpo identifica-se
a linha do sentido universal
que à forma breve e transitiva imprime
a solene marca dos deuses
e do sonho.

Drummond de Andrade em
Metafísica do Corpo

1. Breve abordagem histórica

A dramaturgia, numa acepção clássica, “*é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos.*” (PAVIS 2005).

Hoje os participantes de um processo criativo têm papéis de difícil definição e cada vez mais se torna evidente que os processos colaborativos são os mais difundidos na contemporaneidade, apesar de haver, naturalmente, responsabilidades delegadas. Todavia, o que acontece é que as funções misturam-se e as contribuições individuais extrapolam largamente a função de cada um. É por isso cada vez mais difícil definir limites acerca das áreas de actuação na criação de um espectáculo.

A dramaturgia é aqui convocada não no sentido tradicional do termo, enquanto área definida e concreta ligada especialmente ao texto, mas antes enquanto sentido dramático transversal, sob o ponto de vista da criação do actor.

No livro *Dramaturgy and Performance*, Cathy Turner e Synne Behrndt traçam um breve panorama sobre o desenvolvimento do conceito de dramaturgia em transformação com a própria forma de olhar as artes performativas e a par com as questões de ordem político-sociais. De acordo com as suas análises sintetizaremos o caminho que a dramaturgia fez até aos nossos dias, a partir de três marcos históricos.

Nesse sentido, destacamos Aristoteles, Lessing e Brecht como marcos para a reflexão do que é hoje a dramaturgia. Três autores, três marcos na história do teatro e, mais especificamente, da dramaturgia. Três períodos e portanto, formas diferentes de olhar o teatro e a sua função no mundo.

O domínio da dramaturgia esteve durante muito tempo associado ao domínio da literatura. Porém, ao longo das décadas as funções delegadas ao dramaturgo foram-se alterando. O conceito de dramaturgia permanece num território pouco claro, desde a dramaturgia clássica, na qual o dramaturgo era o autor do texto, passando pela dramaturgia de Lessing que buscava um entendimento mais global da acção dramática nos seus aspectos institucionais, programáticos, sociais, pedagógicos, ou ainda, pelo teatro brechtiano onde se amplia o campo de acção da dramaturgia, pela

forma como o texto é tratado e estruturado na sua relação com a criação cénica, envolvendo-a de uma dimensão política.

Do legado grego, a dramaturgia está associada à composição de uma peça. O dramaturgo no sentido tradicional é o autor de dramas (PAVIS 2005). No teatro aristotélico, a dramaturgia baseia-se na lei da unidade de acção, este autor na sua *Poética* esclarece que “*todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte desse todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo*” (ARISTÓTELES 2003).

Como podemos notar a ideia de coesão, de organização e de estruturação dos sentidos está associada ao termo dramaturgia desde o seu surgimento, diferenciando, ao longo do tempo, o seu foco de intervenção, ora no texto dramático, ora na organização dos vários textos literários, ora abrangendo toda a zona programática e institucional, ora debruçando-se sobre o estudo do texto dramático, ora buscando dar sentido aos diversos textos cénicos que se entrelaçam num espectáculo.

No século XVI e XVII, apoiada nos princípios aristotélicos, mas com uma leitura própria do seu tempo, a lei das três unidades - espaço, tempo e acção – guia o funcionamento da dramaturgia. E até ao século XVIII predominou a dramaturgia clássica dos princípios aristotélicos. Porém, em meados do séc. XVIII, influenciado pelo pensamento iluminista, Lessing (1729-1781) desenvolve uma nova forma crítica de fazer teatro, pelo que a ele se atribui a significação moderna da palavra dramaturgia. Lessing escreve, durante o período em que é director do Teatro Nacional de Hamburgo, um conjunto de críticas sobre os espectáculos representados nesse teatro, bem como reflexões sobre a composição de uma peça, estrutura, actuação e público e ainda, o estado do teatro, da crítica e do futuro do teatro alemão. Em a *Dramaturgia de Hamburgo* o autor faz um apelo a uma prática teatral de cariz alemã, fomentando a criação de textos sobre alemães e para alemães (PAIS 2004).

Lessing inaugura uma discussão moderna em torno da dramaturgia nos dois anos de vida do Teatro de Hamburgo, quando pôde reivindicar a componente pedagógica do teatro e estruturar os princípios para a renovação teatral que desejava, fazendo-o de uma forma rigorosa, objectiva e analítica sob o ponto de vista da prática teatral e também da crítica.

Brecht (1898 - 1956) é testemunha dos dois grandes conflitos bélicos do século XX, nos quais a Alemanha está directamente envolvida. Este é um facto decisivo, pensamos, para o desenvolvimento de questões políticas e sociais na sua arte. A dramaturgia de Brecht está implicada com a tensão social que se vive e tem um carácter de comprometimento político e com o homem social. As encenações deste autor visavam fundamentalmente gerar o debate e a acção. Foi após os anos vinte que Brecht iniciou o estudo sobre as teorias de Karl Marx. Este estudo apoiou-o na discussão que conferia ao teatro o poder de agir na mudança social, ele queria revolucionar o teatro como um todo; criar um novo teatro para uma nova sociedade. (TURNER e BEHRNDT 2008)

Brecht iniciou uma nova lógica na criação dramática; com ele abre-se um leque imenso de possibilidades de criação cénica tanto na multiplicidade de materiais usados, quanto na resignificação da arte do teatro. Ele usou técnicas de teatro documental, fez adaptações de clássicos, usou técnicas de montagem e colagem, no fundo, revolucionou a concepção do fazer teatral, modificando a forma de lidar tanto com o texto dramático, como com o texto literário e os vários textos cénicos, sendo fiel à sua matriz criadora: o teatro enquanto provocador de mudanças sociais.

Após Brecht, muitos foram os que estenderam e ampliaram as possibilidades destes processos dramáticos, surgiram naturalmente imensas variantes marcadas pelas reflexões e experimentações brechtianas.

A par com a transformação da dramaturgia, também a profissão a ela ligada ganha novos contornos. Se a dramaturgia tem como objectivo “*examinar a articulação do mundo e da cena, ou seja, da ideologia e da estética*” (PAVIS 2005: 114), o dramaturgista trabalha para que isso seja possível. Todavia, existem duas formas distintas de abordar a dramaturgia: a do dramaturgo e a do dramaturgista. Enquanto o dramaturgo é herdeiro da literatura, o dramaturgista é fruto de uma concepção de teatro do período pós-dramático. Não sendo elementos antagónicos regem-se por princípios distintos, pois colocam-se em escolas de pensamento diferentes, abordando a criação a partir do texto ou de materiais diversos (imagens, notícias, sons, textos, entre outros), respectivamente.

O dramaturgo especializa-se na escrita de textos para teatro fazendo-o especialmente para companhias que fazem ‘teatro de texto’. Já o dramaturgista tem uma abordagem mais alargada no processo criativo, agindo de forma cúmplice (PAIS 2004) com os demais agentes do teatro. Desta forma, uma das marcas diferenciais entre o

dramaturgista e o dramaturgo, está na sua presença ou não no decorrer do processo criativo.

No *Dicionário de Teatro*, Pavis não diferencia a função do dramaturgo da do dramaturgista, porém refere que actualmente o dramaturgo tem as funções de escolher peças, combinar peças para uma encenação, efectuar pesquisas de documentação sobre e em torno da obra, adaptar o texto, destacar articulações de sentido. Este autor refere ainda que o dramaturgo é "*o primeiro crítico interno do espectáculo em colaboração*" (2005: 117), por outro lado afirma que no sentido tradicional o dramaturgo é "*o autor de dramas*" (2005: 116). Apesar de Pavis separar dois momentos históricos e atribui-los ao dramaturgo, parece-nos que na primeira descrição refere-se ao trabalho do dramaturgista, e na segunda ao do dramaturgo.

É certo que cada processo criativo necessita de acções dramáticas de diferentes ordens, porém não é claro que em todos os processos haja a necessidade de um dramaturgista ou de um dramaturgo. A especificidade de cada projecto condiciona, naturalmente, a escolha da equipa artística, sem prejuízo do sentido dramático do espectáculo. Segundo Ana Pais, o dramaturgista é uma figura de alteridade que

"reside no entendimento do dramaturgista enquanto figura comprometida com um programa estético, ao lado do encenador (ou coreógrafo), cuja contribuição derive da confrontação de pontos de vista e de uma participação na estruturação do sentido do espectáculo." (2004: 53)

Não é tarefa fácil delimitar as áreas de acção do dramaturgista. Na nossa concepção, refere-se a alguém implicado no processo do fazer teatral do ponto de vista semiológico, embora a sua acção não se restrinja a signos de ordem verbal, visual ou sonora, mas sim à rede que eles formam na relação com os seus intervenientes e com o próprio carácter efémero da representação, estando presente no desenvolvimento do processo de ensaios. O dramaturgista parte do princípio de que uma representação é um acontecimento, e nesta qualidade, estabelece um conjunto de códigos que conduzem e permitem fazer opções *in loco* e na natureza do *hic et nunc* do teatro.

Segundo Ana Pais, o dramaturgista "*tem passado a ser visto como um colaborador, uma figura de alteridade paritária, convocada para o interior do processo criativo, para aí operar ao nível da relação com o outro (encenador, coreógrafo, etc.) na estruturação de sentidos de um mesmo objecto: o espectáculo*" (2004: 30).

A autora categorizou as diferentes práticas dramáticas segundo temas, dos quais destacamos: dramaturgia da leitura (encontrar um eixo a partir do texto), teatro de

conceito (pesquisa dramaturgica anterior aos ensaios), a performance (a presença do dramaturgista é importante pois a performance, enquanto estratégia de multiplicidade, necessita de uma nova arquitectura dos elementos), dramaturgia do olhar (o que é pensado é o espaço dramaturgico) e dramaturgia do espaço (o espaço como elemento dramaturgico central). (PAIS 2004)

A tese de Pais é a de que a dramaturgia constituiu-se como “discurso de cumplicidade”, apenas visível na representação do espectáculo, mas participante em todas as escolhas que o estruturam. (2004)

Ao longo destas descrições, sobressai a dúvida sobre qual é então o lugar que a encenação ocupa num teatro onde o dramaturgista opera a tantos níveis. Parece-nos que apesar da enorme importância que o dramaturgista tem no processo criativo, o que o distingue do encenador é o seu carácter colaborativo e não decisivo. O que queremos destacar é que o encenador, numa visão essencialista, é aquele que, inserido num processo criativo, tem o poder de lançar propostas e o poder da escolha¹ sobre os diferentes materiais apresentados pela equipa de criadores e o resultado do seu trabalho é estabelecido pela harmonia e coerência resultantes deste exercício de poder sobre a criação. Por outro lado, a encenação², adoptando a afirmação de Pavis é “*a maneira como o teatro se revela numa representação concreta para um dado público.*” (2004: 59)

De qualquer forma, existem pontos de contacto entre a dramaturgia e a encenação, pois é da natureza de ambas as áreas, aquando do espectáculo, terem uma existência efémera e um carácter invisível, tal como o é o trabalho do actor, não do ponto de vista físico, como a encenação e a dramaturgia, que não se materializam através de uma forma específica, mas do ponto de vista sensorial. Estas três áreas revelam-se no decurso do acto performativo. Quanto ao actor, ainda que, visualmente, a participação deste seja concreta, o seu campo de acção transcende a materialidade. É no carácter invisível do corpo sensível, edificador de uma dramaturgia do corpo, que a rede de significados sensoriais e do âmbito sensível acontecem.

¹ Esta formulação foi possível após uma discussão com um parceiro de equipa, Pablo Fernando, durante a qual debatíamos o que é a encenação, e na qual ele me apresentou este argumento que clarificou a questão.

² Pavis, propõe uma definição para a encenação, ela “*torna-se – ou tê-lo-á sido desde sempre? – a arte de fazer emergir o não dito, o indizível, o silêncio. Ao passar do textual ao visual, ela não é – ou já não é? – a arte de fazer exprimir alguma coisa, de compreender a mensagem e o ruído, tornando-se preferencialmente na arte de fazer emergir o silêncio para um espectador à espera de sentido. A encenação é a visualização do silêncio*” (2004: 68)

2. Para uma dramaturgia do corpo

Reflectir sobre o processo dramaturgico que esteve na base da criação do projecto cénico “Chuva Pasmada” constitui uma possibilidade de teorização sobre a dramaturgia do actor. Neste trabalho, importa perceber o lugar da criação do actor e em que medida ele contribui para a produção de sentidos, a partir da sua própria forma de actuação, já que é através do seu ofício que ele constrói teias de significados. O que defendemos é que é da natureza do actor-criador agir para a produção de uma coerência de ordem corpórea e que isso é, em si, uma forma de gestão e de implicação dramaturgica no espectáculo.

Estas questões emergem pelo facto de o processo de criação do espectáculo ter sido apoiado em uma metodologia aberta, ou seja, de não existir à partida nenhuma formulação do resultado que se pretendia para o espectáculo. E no facto de acreditarmos na formulação de que o intérprete é o actuante, cuja responsabilidade ele afirma no fazer teatral e no momento da representação.

A única convicção que tínhamos à partida era a de que a participação e o conhecimento partilhado iriam ser fundamentais na estruturação de uma plataforma que desse suporte à criação. Foi neste sentido que se passou por um treino intensivo que possibilitou a criação de um léxico comum e de um estado criativo partilhado.

Os elementos referentes ao desenvolvimento das capacidades do actor, como sejam a tonicidade, a equilibração, o centro e a tetradimensionalidade, descritos no capítulo III e praticados em residência e nos ensaios, permitiram que o trabalho do actor se baseasse numa relação corpórea, na qual o estado de intensidade do corpo age na criação de planos de intensidades e na criação de estados de co-presença, que sustentam a linha de sentido dramaturgico.

Este ponto de partida, que se fundamenta na resposta orgânica aos estímulos, exige do actor uma capacidade de presença constante, ou seja, exige dele a capacidade instantânea de actualização permanente. Uma resposta orgânica advém de uma necessidade, ou seja, para colmatar uma falta a estrutura do organismo reorganiza-se, respondendo através de acções orgânicas.

O corpo é, neste sentido, revelador, já que é ele o principal produtor de significado. É nele e através dele que se tornam presentes as opções dos actores, por isso, interessa-nos a ideia de que:

Devemos crer que o corpo tenha um tal poder integrador, ou assimilador, que transforme tudo o que dele se aproxima no espaço e no tempo, num todo homogéneo e unificado, quer dizer *orgânico*? Por outras palavras o nexo da dança ligar-se-ia ao nexo do corpo como organismo, ou como estrutura. (GIL 2001: 85)

Só a partir desta ideia, de que o corpo tem o poder de fazer confluir um conjunto de elementos de ordens diferentes numa mesma ordem fundadora, que tem nexos, é que é possível perceber o sentido de uma dramaturgia do corpo como uma acção que produz coerência estética e que parte das relações invisíveis criadas pelos actores.

Este estudo, inscreve-se por isso, no âmbito da dramaturgia do corpo. Reivindica para ele, nos seus processos de produção de sentido em cena, o poder de fazer escolhas. O critério que o actor usa para fazer as escolhas é que elas se façam de acordo com o fluxo da cena, de forma a que este possa seguir os impulsos corpóreos em diálogo com os outros actores. É no jogo cénico, o qual busca uma pulsão colectiva permanente e uma capacidade de actualização cénica, que os actores estabelecem uma coerência de significados, tanto ao nível dos conteúdos, quanto ao nível da forma.

Aqui, o sentido está no corpo. O corpo-revelação, descrito no terceiro capítulo, encontra-se, idealmente, livre de qualquer resistência, e portanto, pronto para deixar provir as redes de significância. Esta concepção vai ao encontro daquilo que José Gil afirma relativamente à dança, ela:

constrói o plano de movimento onde «o espírito e o corpo são um só» porque o movimento do sentido desposa o próprio sentido do movimento: dançar é, não «significar», «simbolizar» ou «indicar» significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos estes sentidos nascem. (2001: 95)

Refere ainda que o movimento dançado “*transforma as palavras e os gestos articulados pela linguagem em sentido agido pelo movimento.*” (2001: 96).

A ideia de dramaturgia do corpo nasce da demanda através da qual foi criado o espectáculo “Chuva Pasmada”, a qual gerou um processo onde a organicidade do actor irradiava para o corpo colectivo e, desta forma, estruturavam-se leituras e abriam-se possibilidades para o entendimento do projecto cénico. É neste sentido que afirmamos que um processo em co-autoria cénica pode provocar uma metodologia na qual a função

do dramaturgista se amplia, sendo abarcada por todos os elementos da estrutura de criação. A especificidade deste processo reclama para o actor a tarefa de ser produtor de significados, não apenas enquanto intérprete de um texto, mas sim a partir da criação e gestão do próprio “corpo-em-arte” (FERRACINI 2006). A coerência do sentido passa, assim, para o plano subliminar da invisibilidade das relações corpóreas estabelecidas no decorrer do espectáculo.

Concorre para esta teia de significados os conceitos de *punctum*, matriz, linha de projecção e planos de intensidade³. Mesmo afirmando o carácter invisível da dramaturgia do corpo, defendemos que ela se sustenta nos conceitos de *punctum* e matriz; estes têm uma estrutura passível de ser descrita. Porém, há um outro nível da criação do actor, nas linhas de projecção e nos planos de intensidade, de carácter invisível e dificilmente descritível. Assim, o actor cria uma figura com uma corporeidade, apoiada em todos esses elementos. Ora, quando este se relaciona com outros actores (também com as suas matrizes, linhas de projecção, planos de intensidades e *punctuns*) estabelecem-se relações carregadas de intensidade e de afectividade. É exactamente a partir dessas relações que se estrutura a dramaturgia do corpo.

A dramaturgia do corpo constitui-se enquanto fio unificador de todos os conceitos - descritos e praticados ao longo do processo de criação do espectáculo, bem como aqueles tratados durante a elaboração da justificação teórica do processo - e que fundamenta a própria criação. Baseia-se, por isso, na participação efectiva e afectiva de todos os intervenientes, sendo que o protagonista da acção dramaturgica é o actor. É, portanto, fruto das escolhas feitas em um estado co-presencial⁴ entre todos os participantes do processo criativo. Chamamos a isso processo orgânico porque se expressa através da presença corpórea e do fluxo de significados que emerge da inter-relação estabelecida e sustentada em estados co-presenciais.

³ Estes conceitos serão apresentados mais profundamente no terceiro ponto deste capítulo.

⁴ O conceito de co-presença foi por mim descrito na minha dissertação de licenciatura, que se chama: “Do simples toque ao fenómeno da co-presença. Contributos do treino do actor para uma prática terapêutica”. De salientar que a tese reflectia sobre a dimensão corpórea num processo terapêutico e de que forma o toque promovia um estado co-presencial impulsionador de uma consciência do *si*.

A ideia de estado⁵, refere-se novamente ao carácter invisível desta dramaturgia e remete-nos para o conceito de “momento presente” de Stern.

Ora, Daniel Stern, professor de psicologia e especialista na relação mãe-bebé, faz uma descrição sobre os “momentos presente”, estes são momentos significativos que acontecem numa relação interpessoal. Passamos a citar as características do momento presente, que nos parecem mais relevantes para o entendimento das relações estabelecidas num processo de dramaturgia do corpo:

“a consciência é uma condição necessária ao momento presente (...) a experiência sentida no momento presente é o que estiver na consciência agora, durante o breve momento em que está a ser vivido (...) supõe uma intenção implícita de assimilar ou acomodar a novidade, ou resolver o problema (...) são acontecimentos holísticos (...) é temporalmente dinâmico (...) é parcialmente imprevisível no seu início (...) implica algum sentido do *self* (...) o *self* que experiencia toma uma posição relativamente ao momento presente” (2006: 53-59).

Entendemos que este conceito clarifica a natureza da acção dramática desempenhada pelos actores, uma vez que ela é produzida em “momentos presente” entre actores, dos quais se geram os “momentos de encontro” (STERN 2006) ou seja “momentos presente” partilhados a dois ou mais indivíduos cuja rede de sentidos partilhada tem um potencial transformador e afectivo muito específico, sendo apenas gerado através da relação corpórea e não através de códigos linguísticos e literários⁶.

Embora o conceito de “momento presente” esteja descrito para o contexto da psicoterapia, importa, para a compreensão da metodologia de trabalho por nós adoptada, transportá-lo para o âmbito teatral, já que o momento presente é definido por Stern enquanto momento potencialmente transformador, que acontece no aqui e agora e que é vivido de forma co-presencial. Portanto encontramos nesta definição a explicação do carácter invisível da produção de sentido no e pelo corpo dos actores.

Alguns criadores do século XX, herdeiros do teatro pós-dramático⁷, inauguram novas lógicas de utilização de sistemas de signos, afastando do texto literário a significação da

⁵ Estado é definido no Dicionário Novo Aurélio como “*modo de ser ou de estar*” ou “*situação ou disposição em que se acham as pessoas ou as coisas em um momento dado*”.

⁶ No momento de encontro “*há uma partilha intersubjectiva que altera o campo subjectivo entre os dois. A partilha com carga afectiva dilata o campo intersubjectivo de tal forma que a relação, tal como é sentida por ambos, fica subitamente diferente do que era antes do momento de encontro. Esta modificação do campo intersubjectivo graças ao momento de encontro não requer verbalização ou narração para ser eficaz e duradoura.*” (Stern 2006: 236/7)

⁷ Usamos o termo pós-dramático tal como Lehmann o descreve em *O teatro pós-dramático*, ou seja, o momento da história do teatro onde se fez o afastamento do teatro e do texto: “*a condição da sua*

sua arte. O cruzamento de linguagens (por exemplo com Pina Bausch e o seu Teatro-Dança) muito contribuiu para a complexificação da análise dos géneros e para a modificação da estrutura dramática. Ao fim e ao cabo, desde o início do século XX se tem assistido a uma mutação constante das formas e dos processos de criação do espectáculo. Sendo que as linhas de sentido se têm alicerçado em outras áreas que não a da literatura e no presente caso, estruturam-se exactamente no elemento invisível do trabalho do actor que é constituído pelas suas mutações corpóreas ao nível dos *punctums*, *linhas de projecção* e *planos de intensidades* (elementos descritos no terceiro ponto).

Para Eugénio Barba existem três tipos de dramaturgia: orgânica ou dinâmica, que é composta pelos ritmos e dinâmicas que afectam os espectadores ao nível do sistema nervoso, sensorial e sensual; dramaturgia narrativa, que mistura acontecimentos e caracteres, informando o espectador do significado do que está a ver; e por fim, dramaturgia da mudança de estados, quando a integridade daquilo que mostramos evoca qualquer coisa totalmente diferente. (1985).

O raciocínio de Barba é interessante na medida em que ele atribui diferentes funções a dramaturgias de naturezas diferentes, o que permite a boa convivência entre elas. Porém, esta classificação remete para o processo de recepção do espectáculo; já a nossa proposta refere-se ao processo dramático e não ao efeito que uma determinada dramaturgia exerce no público, apesar de isso também nos interessar. No entanto, reconhecemos que no espectáculo “Chuva Pasmada” existiu uma preocupação nesses mesmos três níveis; porém o ponto fundador e unificador do pensamento dramático é, para nós, a organicidade do processo criativo.

Enquanto processo, a nossa concepção de dramaturgia aproxima-se da das mudanças de estados, pois esta, sendo “*a mais ilusória não possui regras técnicas (...) relaciona o espectáculo como um acontecimento físico e sensorial, como um organismo-em-vida.*” (BARBA 1985: 62). Baseia-se, por isso, na experiência da turbulência, que é uma mudança na qualidade de energia e que produz o duplo efeito: iluminação ou turbilhão. (*idem* 1985). Se aplicarmos estas descrições ao processo de criação do espectáculo, percebemos exactamente as mesmas coisas: um estado de instabilidade, que pode

existência [teatro pós-dramático] é a emancipação recíproca e a dissociação entre drama e teatro” (2007: 75) e que “O teatro é reconhecido aqui [com Craig] como algo que tem raízes e premissas próprias, distintas e mesmo hostis em relação às raízes e premissas da literatura dramática” (*idem*: 80)

acontecer, por exemplo, quando dois corpos ao aproximarem as suas esferas sensoriais, criam uma dinâmica de movimento capaz de revelar significados.

Stern escreve a vida de todos os dias enquanto *Chronos*, o tempo sequencial, digamos o tempo do relógio, e *Cairós*, enquanto tempo que transcende a passagem do tempo linear, que são momentos onde algo especial e transformador acontece. Neste processo de dramaturgia do corpo, pretendíamos, num jogo utópico, que o espectáculo fosse um acontecimento de fusão de *Chronos* e *Cairós*.

Queremos afirmar que é na relação entre os actores que está a capacidade de produzir significado num plano da invisibilidade e por isso a dramaturgia do corpo tem o carácter frágil das criações efémeras. O actor puxa para si a capacidade de criar ligações improváveis ao nível das relações corpóreas que estabelece no decorrer do acontecimento teatral. O que afirmamos é que a dramaturgia do corpo opera ao nível dos conceitos de actualização, orquestra, planos de intensidade e corpo revelação. Quer isto dizer que a corporeidade do actor integra em si a capacidade de produzir discurso, sendo que só é possível este emergir em estados co-presenciais.

3. Corporeidade, condição para uma dramaturgia do corpo

A corporeidade refere-se, à qualidade do que é corpóreo, tal como a fisicalidade se reporta à qualidade do que é físico. (BURNIER 2001; FERRACINI 2003; ROMANO 2005) Esta distinção é subtil, pois, tanto numa, como noutra, a materialidade do corpo, está presente. O que torna a diferença importante é considerarmos que a corporeidade carrega consigo uma intenção passível de ser lida, portanto contém em si potencialidades dramáticas. Este estado corpóreo fez parte da nossa proposta metodológica.

A corporeidade acresce à fisicalidade, pois abarca-a e possui uma lógica própria, um modo de operar no espaço e na relação com o outro, que lhe confere um ‘estado’.

No decurso do trabalho, procurámos trabalhar a dois níveis; um do treino técnico e formalizado e um outro focado na pesquisa das energias potenciais do actor. Foi ao nível desse segundo que se trabalhou a corporeidade de cada um: num nível de procura de energias vitais, que criam no actor um estado de intensidade provocatório. O treino técnico, por outro lado, trabalha ao nível da fisicalidade, isto é, desenvolvendo um trabalho concreto de rigor e limpeza da gestualidade.

A corporeidade distingue-se da fisicalidade na medida em que:

A corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação dessas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Essa transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a acção física. Por corporeidade, entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamismo. A corporeidade é mais do que a pura fisicalidade de uma acção. Ela em relação ao indivíduo actuante, antecede a fisicalidade. (BURNIER 2001: 55)

A descrição de Burnier clarifica a distinção entre as duas formas, com as quais este trabalho se identifica.

Neste processo, a corporeidade é o primeiro estado que resulta do trabalho do treino energético. A corporeidade provém da corporificação do estado de intensidade, criado no processo de busca do CsO. Da dinamização do corpo do actor, gera-se uma corporeidade individual, que é constituída por matrizes, *punctuns*, linhas de projecção e planos de intensidade.

Matriz é um termo usado no Lume e é entendido como “*o material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica de material do actor, à qual ele poderá sempre recorrer*” (FERRACINI 2003: 116).

Cada um dos actores, para aceder à sua personagem, possui um conjunto de matrizes, que foram nomeadas por si e que permitem aceder a um determinado estado corpóreo. Quando o actor, no processo de pesquisa, encontra determinada força motriz que o lança no espaço de determinada forma específica, podemos dizer que encontrou uma matriz.

É importante perceber que uma matriz não é fixa na sua forma, é antes uma força motriz capaz de se manter numa zona de referência e ressonância. Esta permanência remete-nos para um devir matriz (força motriz que impulsiona o corpo no espaço) que a originou e que se multiplica em diversos devires conforme as acções executadas pelo actor, mas que parte de uma única matriz. A ela o actor dá um nome-chave, pois ao evocá-lo, imediatamente se associam imagens que o levam a conectar-se com essa matriz e que o faz executar um devir-matriz. Esta é mais do que a matriz, é a sua evocação. No exemplo abaixo podemos perceber:

2.ª Figura – Matriz: “Terra”

Vem da terra, são os pés que pesam e tentam parar o corpo que ainda quer galopar. É um enraizamento que o abdómen teima em desenraizar. E o braço direito vai para trás, o esquerdo para a frente, os pés andam e param. E tudo se contraria até parar – vence a imobilidade.

(Diário de trabalho de Nádia Nogueira; 2.º dia da residência de Março)

Quando a actriz Nádia Nogueira nomeia determinada matriz, que no exemplo seria “terra”, um conjunto de sensações (descritas acima) são reproduzidas pelo corpo. É após a evocação desta matriz, através dos *punctuns* identificados pela actriz, que ela pode, com base nos devires matriz que surgem, executar as acções do texto a partir de uma zona de qualidade, de intensidade, de estado, e de sentidos próprias ao corpo. Ela usa as componentes da corporeidade, para estabelecer um diálogo com a dramaturgia narrativa, entrando num processo de escolhas de matrizes. Todo este processo permite a criação de uma dramaturgia híbrida.

Segundo esta proposta, o trabalho do actor é uma dança transitória que viaja de matriz em matriz, activando diferentes *punctuns* e dando origem a planos de intensidade que se metamorfoseiam no decorrer do espectáculo, contribuindo para uma dramaturgia do corpo independente da dramaturgia narrativa. É através do diálogo destas duas dramaturgias que se estrutura a dramaturgia do espectáculo.

3.1 PUNCTUM

Se por um lado a matriz é, podemos dizer, uma metáfora que permite ao actor activar as suas memórias físicas, devir corporeidade, o *punctum*⁸ é o local específico no corpo que é necessário activar para aceder ao devir-matriz. Para Barthes, criador do conceito de *punctum*, recriado posteriormente por Ferracini, ele é o lugar na fotografia para o qual olhamos, aquele ponto específico que nos suga o olhar. No teatro, o actor pode codificar o seu trabalho, utilizando como referência os *punctuns*, ou seja cada um dos músculos que deverá activar, com que intensidade e direcção para acordar determinada matriz.

Para facilitar a conexão do actor com as densidades do movimento, no decorrer do trabalho, foram usadas imagens que associam a densidade a matérias (por exemplo: pedra, alcatrão, mel, água, ar, bolas de sabão), sendo também associada a intensidade às acções (por exemplo: chicotear, voar, bater, dançar com, entre outras). O resultado destas associações reflectiu-se, posteriormente, nas descrições dos trabalhos dos actores. As combinações entre a intensidade, a densidade e a direcção podem ser infinitas, portanto o mesmo local de um *punctum* não significa que seja o mesmo *punctum*, pois ele ainda pode variar na direcção, intensidade e densidade, no entanto ele se concentra num mesmo local.

Os *punctuns* têm ainda como característica o facto de serem expansivos e metonímicos, “no sentido em que esse detalhe muscular contém, em potência e em estado virtual, o todo da acção” (FERRACINI 2006: 178). Estes aspectos servem o trabalho do actor, pois ao querer aceder a uma matriz, o actor sabe quais os seus *punctuns* e quando os activa, ele acede não à matriz pretendida, pois este é um fenómeno efémero, portanto só é acessível no seu próprio devir.

Vejamos um exemplo retirado do diário de trabalho da actriz Nádia Nogueira:

1.ª Figura – “Rapariga”

Os braços chicoteiam para trás e a coluna mantém a onda gigante, que quanto mais cresce mais as pernas saltam.

É uma energia vigorosa de jovem, de liberdade, de afastar tudo...

(Diário de trabalho; 2.º dia da residência de Março)

Podemos ver na descrição que Nádia Nogueira faz do seu trabalho, que a matriz “Rapariga” tem um *punctum*: a coluna, sendo que os braços e as pernas apenas são o

⁸ O conceito de *punctum* foi usado no âmbito teatral por Renato Ferracini, actor-pesquisador do LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade de Campinas), mas pertence originalmente a Roland Barthes (1984). Aqui interessa-nos a aplicação do conceito no contexto do trabalho do actor.

reflexo do *punctum* em acção. Já a matriz “Terra”, apresentada acima, tem como *punctuns*: os pés, o abdómen e os braços. A cada um dos *punctuns* corresponde uma densidade, uma intensidade e uma direcção. Por exemplo, na matriz “Rapariga” a densidade é leve, a intensidade é rápida e a direcção é para trás. Lembramos que esta matriz, na sua génese, nada tem a ver com uma concepção associada ao texto, mas antes a uma relação com as dinâmicas corpóreas desenvolvidas pela actriz, permanecendo sempre no campo da dramaturgia do corpo. Recorre-se, posteriormente, a essas matrizes, a partir de um processo de escolhas na criação de acções presentes no texto. Aqui o diálogo que se estabelece entre a dramaturgia do corpo e a dramaturgia narrativa é traduzido na dramaturgia da cena.

O actor Diogo Martins, faz a seguinte descrição de um momento do ensaio:

Quando as duas palmas das mãos enterram, cravam, furam o céu. Desde baixo até lá acima elas já iam a cravar o céu (em mel denso e lento) e os pés sobem com os dedos, as palmas enterram-se e só depois os dedos descem e se afundam também junto do calcanhar.

(Diário de trabalho de Diogo Martins – Outubro de 2008)

Nesta descrição, podemos perceber que havia ‘densidade-mel’ nos seus movimentos e que a intensidade era lenta.

No fundo, a corporeidade refere-se ao resultado das aproximações a um Corpo sem Órgãos. A consciência do actor em trabalho permite-lhe identificar matrizes e *punctuns* que lhe estão associados.

A fisicalidade resulta, por outro lado do processo de codificação da corporeidade, ou seja, nesta fase, pretende-se que o actor identifique racionalmente e formalmente as matrizes e os *punctuns*.⁹ Apesar disso, reconhecemos que uma matriz não é uma forma, mas sim uma qualidade.

É também através do processo de identificação e descrição das matrizes em acção que resulta a fisicalidade das figuras¹⁰, sendo que esta forma um desenho do corpo no espaço.

⁹ Ver anexo I: tabela das matrizes das figuras

¹⁰ Chamamos figuras em oposição a personagens, pois o processo de criação não segue uma linha psicológica, é, antes, uma proposta que parte do corpo.

3.2 LINHAS DE PROECÇÃO

É a partir dos *punctuns* que o corpo do actor pode ser direccionado no espaço, para tal cria linhas de projecção, que por sua vez, levam ao desenho da matriz. Uma linha é, segundo Kandinsky “*um rasto do ponto em movimento*” (2006: 61). A diferença para este autor entre um ponto e uma linha é que o ponto apenas tem tensão, enquanto a linha possui tensão e direcção. No trabalho do actor, o *punctum*, com as suas propriedades – expansiva e metonímica –, concentra em si uma intenção que é revelada quando este se projecta no espaço, gerando uma matriz. Podemos dizer que as linhas de projecção são o *punctum* dotado de intenção e em movimento. Ou seja, é quando o actor assume uma intenção na relação com o espaço que do *punctum* se origina a linha de projecção em dinâmica.

3.3 PLANOS DE INTENSIDADE

Vimos que em cada matriz, existe um conjunto de *punctuns* e estes dirigem-se para o espaço através de linhas de projecção. O que acontece com o corpo do actor no decorrer do espectáculo, é que ele vai transitando de estados corporais, a partir das matrizes. Estas compõem-se por *punctuns* que contêm, em si, uma tensão com uma determinada intensidade, direcção e densidade.

Os planos de intensidade são criados a partir dos *punctuns*, que uma vez formados num corpo em estado de intensidade, transbordam em forma de plano.

A natureza do plano é ondulatória, portanto ele não tem limites estanques, forma-se no *punctum* e a partir daí, tal como uma pedra atirada a um lago, expande-se no espaço, de acordo com a sua intensidade e a uma velocidade de propagação que depende da sua densidade (por razões técnicas, os planos representados nos diagramas abaixo, não têm estas dinâmicas). Naturalmente as propriedades de um plano afectam a percepção dos actores e dos espectadores, contribuindo para a dramaturgia do corpo.

De forma a visualizarmos o invisível, fizemos diagramas que permitem analisar a estrutura imaterial dos planos criados pelos actores. É exactamente nesses planos, que estão em permanente mutação, que se dá a dramaturgia do corpo, por isso afirmamos que existe um carácter invisível no trabalho do actor e é nessa esfera de acção que se dão as principais trocas de sentidos.

Definimos que iríamos desenhar três planos para cada figura: dos olhos, das mãos e dos pés. Pegámos numa matriz de cada actor e estabelecemos os planos da seguinte maneira: o plano do olhar que é traçado a partir dos dois olhos mais o ponto de fuga para onde o olhar aponta; o plano das mãos que é traçado com os pontos das mãos e o koshi; e o plano dos pés que é traçado com os pontos dos pés e o koshi. A escolha dos mesmos planos para todas as personagens – plano do olhar, mãos e dos pés – permitiu-nos ter um referencial comum que possibilita uma análise comparativa.

Kandinsky, considera que existem planos originais e que estes produzem diferentes sonoridades de acordo com a sua composição (tipo de linhas que o formam). Os nossos planos diferenciam-se dos dele, uma vez que são produzidos *in loco* por um ser vivo que também os transporta, para além da já referida velocidade de propagação e expansão, que também são diferentes. Há, no entanto, uma aproximação à teoria de Kandinsky, quando este define a relação orgânica e sensorial que se estabelece quando recepcionamos planos com determinadas características.

Assim, este autor, estabelece o seguinte esquema:

Sucessão	Tensão	“Literariamente”
1. Cima	para	o céu
2. Esquerda	para	o longínquo
3. Direita	para	a casa
4. Baixo	para	a terra

(KANDINSKY 2006: 121)

Na concepção de Kandinski, num plano original o *cima* evoca a ideia de uma maior flexibilidade e uma sensação de leveza, sendo que o *baixo* evoca o contrário. Quanto mais *baixo* mais denso, mais longe da liberdade e mais próximo da morte. O lado *esquerdo* é muito semelhante ao *cima*, porém a flexibilidade é maior em *cima* e este lado possui uma densidade pronunciada, ainda que menor que a de *baixo*. A orientação para a *esquerda* é um movimento do sair, pelo contrário, a orientação para a *direita* é o entrar. A *direita* transporta consigo algum cansaço. (2006)

Será a partir desta estrutura que analisaremos os planos de uma matriz por cada uma das figuras do espectáculo “Chuva Pasmada”. O referencial será a boca de cena, ou seja, o ponto de vista do espectador é o que nos interessa nesta abordagem. O que mais importa neste estudo não é a análise do instante específico daquela matriz, mas antes, a

possibilidade que este pensamento sobre o trabalho de composição do actor poderá permitir e principalmente sobre a dimensão invisível da sua corporeidade.

Os diagramas¹¹ que se seguem permitem perceber a projecção corpórea que uma determinada matriz tem e de que forma a criação pessoal dos actores provoca diferentes virtualidades. A dramaturgia do corpo fundamenta-se na relação virtual que se estabelece entre as corporeidades dos actores.

O virtual de Deleuze faz parte do real e significa que nem tudo é dado, nem passível de ser dado na experiência do real (ZOURABICHVILI 2004). Aqui podemos perceber que tanto os *punctuns*, como as linhas de projecção e os próprios planos se encontram no plano da invisibilidade, no entanto são vividos enquanto experiência do real pelos actores e pelos espectadores.

Importa salientar que todo o trabalho de criação corpórea foi desenvolvido de forma independente deste processo de análise. O que torna curiosa esta reflexão é a possibilidade de criação de sentidos que a materialização da invisibilidade permite.

A partir do modelo de Kandinsky, estruturamos um raciocínio que permite fazer uma leitura básica dos planos. Na verdade, este é apenas um exercício, pois no decorrer do espectáculo, as leituras da dramaturgia do corpo são feitas no plano do sensível. De qualquer forma, é importante visualizarmos uma possibilidade de leitura de uma figura em uma determinada matriz, pois olhando para este instante podemos supor o que acontece no decorrer do espectáculo.

Para ser possível uma leitura, atribuímos significados aos planos escolhidos que correspondem a questões, desta forma podemos arriscar uma interpretação para o momento específico daquela matriz. Assim:

a azul	—	plano do olhar	—	o que eu quero?
a amarelo	—	plano das mãos	—	o que eu faço?
a cor-de-rosa	—	plano dos pés	—	como é que o faço?

¹¹ A realização destes diagramas só foi possível graças à generosidade do cenógrafo Rui Francisco, que para além de os executar, colocou-me questões que ampliaram a minha primeira abordagem desta parte do trabalho.

1. O avô

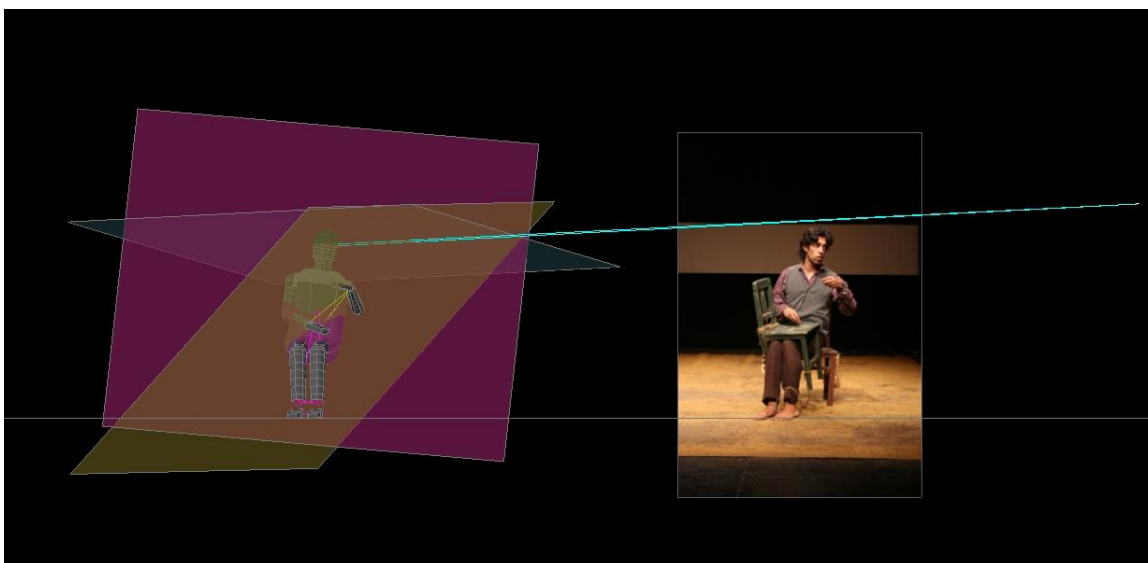


Fig.6 : A personagem do avô. Matriz “ela” – análise de frente

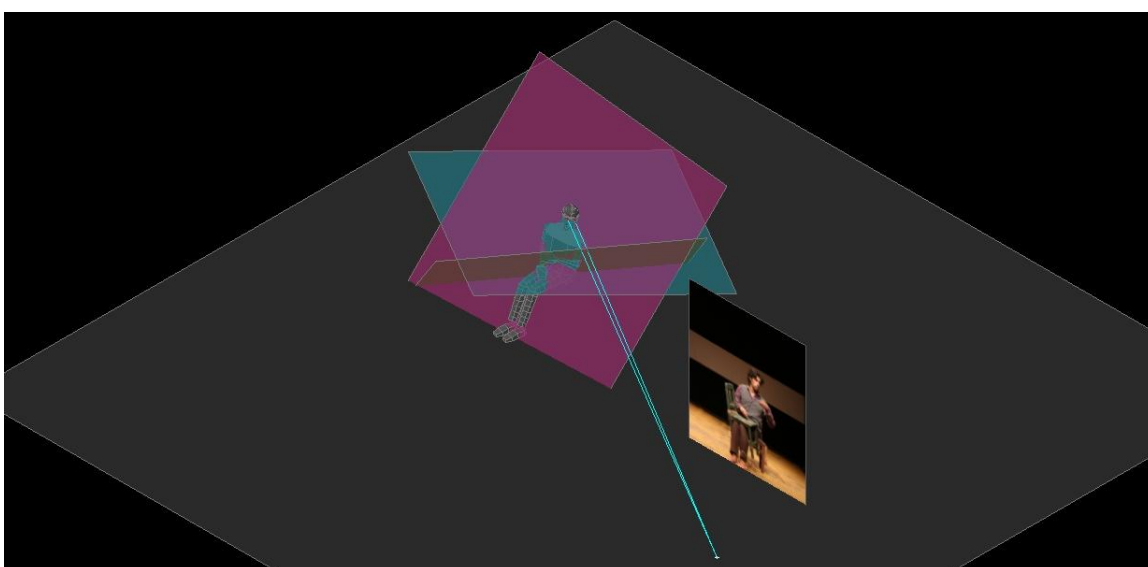


Fig.6 : A personagem do avô. Matriz “ela” – análise isométrica

A figura do avô tem o plano do olhar quase horizontal, o ‘*o que eu quero*’ orienta-se para terra, isto é referido desde o início do espectáculo. O plano que estabelece o ‘*como é que eu faço*’, está com uma inclinação descendente e inclinado para a direita, portanto ligado à morte. O plano das mãos orienta-se para a linha de projecção do olhar. O percurso do avô no decorrer do espectáculo conduz-nos para a linha da morte.

2. A Tia

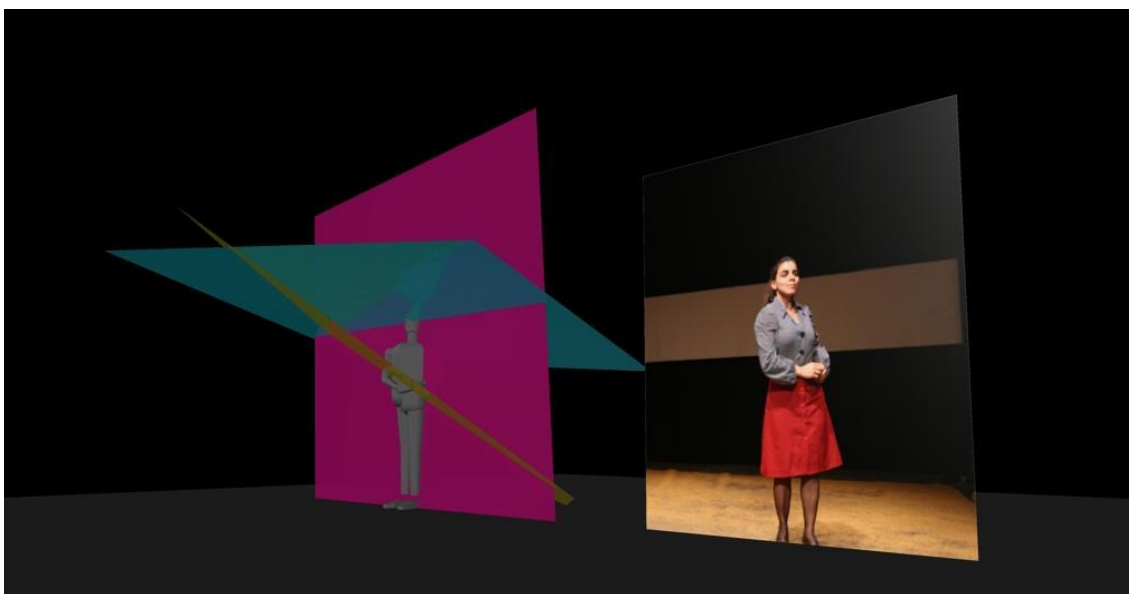


Fig.8: A personagem da tia. Matriz “o desconhecido” (ver anexo I) – análise: perspectiva render

Esta figura provoca-nos uma sensação de uma estagnação, pois, se por um lado o seu olhar se projecta para cima, portanto com desejo de alguma coisa, por outro a verticalidade do *como eu faço* e a orientação para cima do plano das mãos, dá-nos a sensação de que ela anseia por algo do *céu*, mas que o nega, pois o plano dos pés (*como eu faço*) dirige-se na direcção diametralmente oposta da das mãos.

3. A Criança

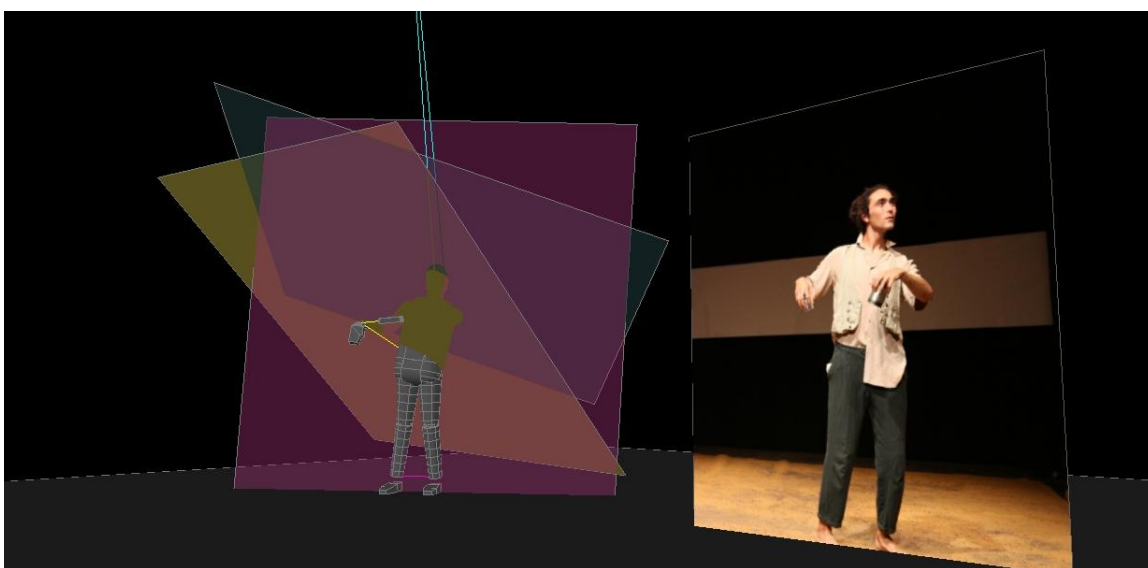


Fig.9 : A personagem da criança. Matriz “Contemplação” (ver anexo I) – análise frente

A criança é claramente uma figura do *céu*: o seu olhar, a projecção do plano das mãos que vai para a cima-esquerda. A verticalidade do plano dos pés é a base de sustentação desta figura, ainda assim existe uma ligeira inclinação para a direita, o que a traz para *casa*. Ela afirma-se no mundo familiar e ao mesmo tempo relaciona-se com a chuva, com o enigmático. A liberdade desta figura percebe-se também na orientação do seu plano *o que eu faço* para a esquerda, significando flexibilidade.

4. A Mãe

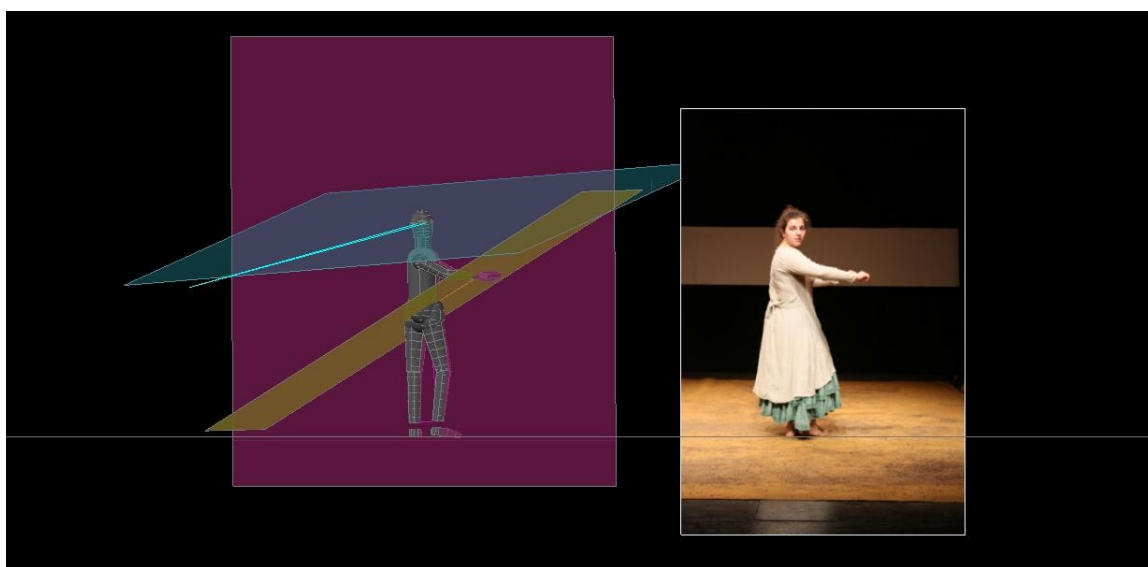


Fig.10: A personagem da mãe. Matriz “forças” (ver anexo I) – análise frente

Esta é a análise mais difícil de pensar pois imobilizar a figura implica retirar-lhe uma componente importante que é a dinâmica do seu caminhar. Isto é verdade para todas as personagens, porém a mãe é que coloca mais problemas, pois ela caminha de costas. Assim, podemos tentar imaginar que ela deixa um rasto à sua frente sempre que se movimenta. Ela é uma figura extremamente complexa, em termos perceptivos, pois esta característica provoca uma distorção na análise da sua fisicalidade.

A sua base do ‘*como eu faço*’ é extremamente vertical, significa que há uma base de sustentação forte que a mantém orientada. O que ela tem de flexível, o olhar para a esquerda, também tem de estagnada, a orientação do corpo à direita.

Há algo no seu passado que não a deixa seguir em frente. Em termos de dramaturgia do corpo, percebemos que no final do espectáculo, quando o nó é resolvido, ela passa a

caminhar para a frente. Ela afirma a sua corporeidade, a sua feminilidade a sua capacidade de agir.

5. O Pai

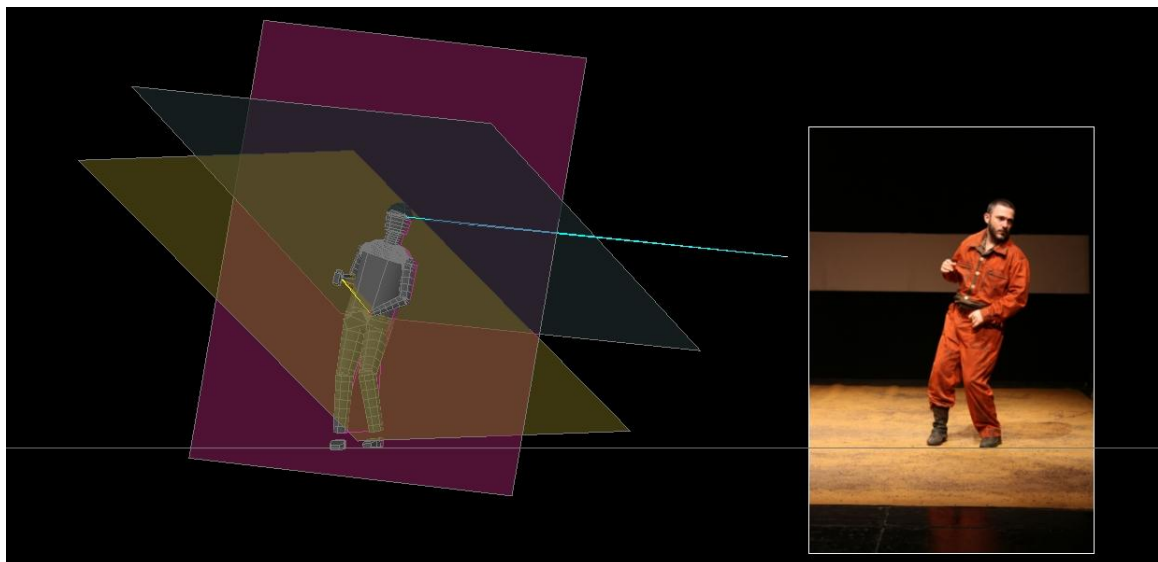


Fig.11: A personagem do pai. Matriz “Nas minas”

Na fisicalidade do pai podemos perceber que todos os planos se inclinam para a direita, o que denota uma orientação para *casa*, que significa, segundo Kandinski, um cansaço. Ora, o próprio plano do olhar dirige-se para a ‘direita-baixo’, de facto, o pai vive no passado: “tudo ficou lá na mina que desmoronou”.

Os diagramas acima, são instantes metonímicos sobre a corporeidade de cada figura. A relação que se estabelece entre os planos, no decorrer da representação, está em permanente mutação, dando origem a redes de relações flexíveis. Os diagramas não pretendem fixar o sentido de cada matriz, pois as leituras do plano da dramaturgia do corpo são pessoais, querem apenas exemplificar uma possibilidade de leitura.

3.4 CORPOREIDADE

A corporeidade refere-se a uma lógica corporal que cada figura vai adquirindo ao longo do processo. Depois de cada actor sistematizar a corporeidade, procede-se ao trabalho de improvisações de acções com as figuras. Por exemplo, joga-se o “vítima, vilão e salvador” e o “jogo das cadeiras” com as figuras. (ver n.º 26, 27 e 16 do auxiliar de leitura)

Desta forma, os actores estão num processo de contínua actualização da sua presença em cena, fazendo-o através das matrizes das figuras, sendo que sempre que sentem que estão a perder a sua figura recorrem aos *punctuns* de activação das matrizes, possibilitando a permanência nas matrizes através dos seus devires, ou rasto de devires, numa acção independente do universo ficcional da figura literária. Durante este processo de actualização cénica, o actor vai aumentando o léxico de acções da sua figura, resultante das dinâmicas de deslocamento no espaço, devires-matriz, relação com as outras figuras e objectivo inerente ao jogo.

A credibilidade da cada corporeidade assenta num conjunto de regras e procedimentos individuais que guiam o trabalho de cada actor de acordo com a sua figura. São normas estabelecidas de forma orgânica, pois surgem do envolvimento corporal do actor no desenrolar do trabalho de composição, e que este se vigia para seguir durante o processo de codificação. Por exemplo, sempre que a “mãe” se quer deslocar no espaço há algo no seu abdómen que a impede e ela avança de costas. Este é um dos aspectos da sua corporeidade.

A corporeidade é, pois, composta pelas figuras codificadas, munidas de sensações, memórias físicas e acções, portanto, de uma lógica própria capaz produzir uma sequência de comportamentos específicos para cada uma delas. A partir desta metodologia, cada actor vai munindo a sua figura de um reportório de acções que encaixam na lógica corpórea da sua figura. A transição de estados corpóreos, apoiada nestas acções, confere ao trabalho do actor uma corporeidade credível.

O corpo dos actores é, desta maneira, munido de vida e de forma. Pode dizer-se que o propósito do trabalho do actor, ao nível das figuras, é chegar a uma corporeidade formalizada, que inclui em si uma fisicalidade. Se por um lado se pretende fazer um trabalho rigoroso na formalização da lógica das figuras, com seus *punctuns*, linhas de projecção, planos de intensidade e suas acções, portanto com uma forte componente

física e específica, por outro lado pretende-se dotar essa fisicalidade de uma rede de afectos que percorrem um corpo vivo e intenso em relação com outros corpos.

A codificação do trabalho de construção de figuras, ganha rigor na sistematização da sua fisicalidade e ganha vida no processo de a aliar à corporeidade.

Quando falamos em corporeidade envolvemo-la de intencionalidade. A corporeidade é o resultado da dinâmica estabelecida, num processo em permanente actualização, entre a fisicalidade, os devires-matriz e a natureza do aqui e do agora no teatro, protagonizadas por um corpo, num estado de intensidade capaz de produzir sentido. Esta corporeidade, apoiada nas acções, sustenta-se na fluidez e no seu carácter orgânico, mesmo que Gil afirme que essa é uma qualidade da dança:

O que é um gesto dançado? Distingue-se de qualquer outro gesto, funcional, ginástico, teatral, lúdico. O que o caracteriza: o facto de nunca ir até ao fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido não tem *contorno*, tem apenas um em-redor, esquiva-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio. (Gil 2001: 108)

É neste sentido que arriscamos dizer que o nosso trabalho se inscreve no domínio do ‘teatro dançado’, assemelha-se ao teatro-dança e também ao teatro físico, pela forma de olhar para o corpo do actor/bailarino e para a acção cénica, uma vez que se entende que o gesto e o movimento têm em si um plano semântico. Distingue-se deles já que assume que a narrativa e a palavra, não sendo estruturantes, conduzem, apesar disso, o percurso da acção teatral.

De facto, na contemporaneidade os géneros artísticos metamorfoseiam-se de forma rápida e fluida, tornando cada vez mais complicadas as definições. Neste projecto cénico, pensou-se o corpo como matéria, no qual e com o qual se promove o encontro entre corpos intensos e provocadores.

O ponto de partida do nosso trabalho é o teatro corpóreo, pois este concentra no corpo do intérprete as expectativas de acção e leitura. Ele parte, tal como a dança, do princípio de que o corpo com o seu carácter abstracto é potencialmente expressivo, ou seja é passível de ser lido.

O que é importante ressaltar é que é necessário um trabalho de pré-expressividade e de uma busca de um Corpo sem Órgãos para chegarmos a um corpo-revelação, que possa ser livre de constrangimentos para que a sua mensagem prevaleça sobre a sua materialidade. Preferimos o termo teatro corpóreo ao de teatro físico, pois ele abarca a noção de corporeidade do actor.

Capítulo II

As palavras e a cena

O Outro idioma

Inquirido sobre a sua fluência em português, respondeu:

*- Tenho duas línguas:
uma para mentir,
outra para ser enganado.*

A professora ainda perguntou:

- E qual delas é o português?

- Já não me lembro, respondeu.

Mia Couto

As palavras e a cena

O conto “A Chuva Pasmada” de Mia Couto, esteve na génese da criação do espectáculo que serve a nossa reflexão sobre o trabalho do actor, desta forma, neste capítulo pretende-se descrever as peculiaridades do texto bem como o seu encontro com o projecto de encenação. Apesar de considerarmos o corpo do actor elemento central na pesquisa para a criação cénica, é inegável a importância que este texto teve na criação. Este acarretou consequências directas para o espectáculo, nomeadamente no que se refere às opções dramáticas dos actores. Isso deve-se ao processo de transdução que esteve na base dos processos de composição cénica e que diz respeito à utilização de materiais de diferentes naturezas e à sua transposição espectacular, especificamente do texto para a cena.

Neste segundo capítulo, abordaremos os processos transdutores que serviram o processo de criação do espectáculo. Pretende-se ainda abordar duas questões inerentes ao texto:

1. O devir na escrita de “A Chuva Pasmada”;
2. O sentimento trágico no texto “A Chuva Pasmada”.

Estes são, de certa forma, temas isolados, mas o pensar sobre eles contribuiu definitivamente para a estruturação do espectáculo.

1. O devir na escrita de “A Chuva Pasmada”

Mia Couto é um autor moçambicano muito apreciado em Portugal, tanto pelos leitores, como pelos criadores de teatro. Desde o ano de 1999 foram feitos doze espectáculos a partir da obra de Mia Couto, incluindo adaptações e referências em espectáculos.¹² Foi também imensamente escolhido para teses de mestrado, nas áreas da literatura e estudos africanos que se preocuparam com a sua produção literária. Este aspecto foi fundamental para percebermos algumas características da obra deste autor e simultaneamente para nos distanciarmos dela. Restaram-nos algumas hipóteses de trabalho que têm implicações directas na escrita cénica.

¹² Informação recolhida na CETbase no site: www.fl.ul.pt/CETbase no dia 21 de Abril de 2009

O interesse imediato que nos desperta os textos do autor é a “musicalidade” das suas narrativas, que tem uma relação directa com a questão da oralidade. Mia Couto utiliza com mestria os diversos recursos da língua portuguesa que concorrem para atribuir uma dimensão de oralidade à sua escrita, nomeadamente a adaptação de provérbios, a invenção de palavras, bem como o abundante uso de recursos estilísticos.

O recurso a mecanismos usados numa cultura verbo-motora, onde a oralidade nas suas dinâmicas de ritmo, recurso a imagens, metaforização do quotidiano, utilização de histórias para explicar o real, é o principal elemento inspirador de Mia Couto, tal como ele nos referiu numa entrevista¹³ “[em Moçambique pensa-se] *contando histórias e, no fundo, eu tiro partido disso, dessa promiscuidade*”. Numa cultura de tradição oral, em oposição a uma cultura literária, as relações privilegiadas estabelecem-se através da oralidade, ou seja o conhecimento e os princípios éticos são transmitidos através de histórias ouvidas, que têm a sua eficácia. Usam-se provérbios para advertir de situações ou para determinar sentenças e é comum explicar situações políticas através de fábulas. A escrita é uma evolução linguística que altera os padrões de pensamento e que possibilita uma outra forma de ver o mundo, alterando, nomeadamente a relação com o tempo. É importante notar que tanto a criação no teatro quanto a oralidade, têm uma relação com o tempo que as torna cúmplices, já que não existe perenidade nem na oralidade, nem no teatro. Ambas são legitimadas no tempo presente. É neste sentido que pensamos existir uma teatralidade implícita na escrita de Mia Couto, pois os mecanismos de enunciação usados na oralidade em geral, e em Mia Couto em particular, podem ser estudados e otimizados na criação performática.

Uma outra característica das culturas de tradição oral que não têm escrita, apesar de não ser o caso da cultura em Moçambique, é que, segundo Lévi-Strauss os povos sem escrita têm um modo desinteressado de comunicar e a sua finalidade é “*atingir, pelos meios mais diminutos e económicos, uma compreensão geral do universo – e não só uma compreensão geral, mas sim total. Isto é, trata-se de um modo de pensar que parte do princípio de que, se não se compreende tudo, não se pode explicar coisa alguma*” (1978: 29). O texto “A Chuva Pasmada” baseia-se na explicação dos acontecimentos presentes, recorrendo a uma história do passado, possibilitando o entendimento do que se passa no momento actual.

¹³ Entrevista que me foi concedida a 11 de Fevereiro de 2008.

A par com a re-invenção da escrita, onde o autor cria novas palavras, compõe estruturas frásicas que alteram a estrutura gramatical canónica, usa expressões reconhecidas por todos, mas altera-as através de subtis jogos de sonoridade (por exemplo: “*Pai nosso, cristais no céu*”), vemos que o imaginário para o qual somos transportados está dotado de metáforas que nos questionam sobre a condição humana. Arriscamos dizer que estes aspectos conduzem a uma poética muito própria que identifica a escrita deste autor.

Todos os estudos consultados apontam para a componente oral da escrita de Couto, como sendo o reflexo da cultura na qual este se insere. É necessário esclarecer que, apesar de percebermos na sua escrita a presença da oralidade, não a reconhecemos como resultado da cultura moçambicana, mas antes enquanto mecanismo de invenção do autor a partir da observação da cultura acústica¹⁴ da qual faz parte. Ele não a reproduz, mas utiliza alguns dos seus processos para a sua criação literária.

Este detalhe permite centrar o objecto de estudo no campo da criação artística e não no campo da antropologia ou da sociologia.

A sensação, após a leitura de “A Chuva Pasmada”, é a de que o autor recorreu à sua tão famosa composição lexical e à criação de novas palavras. Porém, ao fazer uma análise mais profunda, até cirúrgica, verificamos que num texto com cerca de 12 000 palavras, apenas onze são palavras inexistentes. E as palavras inventadas são, normalmente, a transformação de substantivos em verbos, ou seja, Couto imprime uma qualidade de agir a um objecto.

Esta constatação remete-nos para o conceito deleuziano de devir. A escrita de Mia Couto é minada de devires que se multiplicam por contágio, já que existe uma peculiaridade na arquitectura da sua escrita que é muito difícil de territorializar, tal como o devir, pois não acontece por “*correspondência de relações. (...) não é uma semelhança, uma imitação, e, ao fim e ao cabo, uma identificação. (...) não é progredir*

¹⁴ Cultura acústica é um conceito usado por Miguel José de Sousa Lopes. Segundo ele esta expressão indica propriedades de uma cultura que se apoia, fundamentalmente, no som e na oralidade, onde a escrita é pouco utilizada. “*Numa cultura acústica, a mente opera de um outro modo, recorrendo (como artifício de memória) ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, à retórica dos lugares-comuns – técnica de análise e lembrança da realidade – e às figuras poéticas – especialmente a metáfora.*” (Lopes 1999: 69).

Esta expressão é próxima da utilizada por Walter Ong, este distingue duas categorias: a oralidade primária (cultura que desconhece a escrita) e a oralidade secundária (cultura da tecnologia que usa os media para alimentar a necessidade de comunicação). Nas culturas de oralidade primária não existe suporte visual, pelo que o som é o meio preferencial de comunicação. (1982)

nem regredir segundo uma série. (...) não produz outra coisa senão ele próprio.” (Deleuze 2007: 305).

Deleuze e Guattari, advertem que *“devir não produz nada por filiação, qualquer filiação seria imaginária. O devir é sempre de outra ordem que o da filiação. É de aliança. Se a evolução compreende verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que põe em jogo dos seres de escalas e dos reinos completamente diferentes, sem nenhuma filiação possível.”* (idem: 305).

É por isso, pelas relações improváveis que Mia Couto estabelece, que consideramos a sua escrita uma poética de devires. Tal como a vespa e a orquídea constituem um bloco de devir, assim também a tia é um devir-jibóia. Exemplificando: *“a tia o arrastava [ao pai] para uma dança, rumo a esses embalos fatais com que ela jiboiava os homens.”* (Anexo III: p. 20)¹⁵, com este substantivo tornado verbo, o autor consegue produzir imediatamente uma imagem no leitor, na qual a tia se metamorfoseia em jibóia. Jiboiar é uma qualidade de agir como jibóia. Não sendo, mas tornando-se, a tia nesse momento foi um devir-jibóia.

Conferir a um objecto a capacidade de acção, significa que ao tornar-se verbo, um objecto protagoniza uma acção.

Mais um exemplo: *“Meu velho tesourou a conversa...”* (idem: p. 3). Existe, desta forma, um devir tesoura no protagonista da acção. Assim, o avô não utilizou a tesoura, mas o autor concedeu-lhe a capacidade de ser-agir-tesoura. O mesmo acontece com a palavra “chuveirando”, ou com a palavra “chuvilho”, ou com a expressão “o zinco gargalhava”.

O que é importante ressaltar é o efeito criador que os devires provocam:

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificadora nem genealógica. Devir não é com certeza imitar, nem identificar-se; também não é regredir-progredir; também não é corresponder, instaurar relações correspondentes, também não é produzir, produzir por filiação. Devir é um verbo que tem toda a sua consistência; Não se reduz, e não nos leva a «parecer», ou «ser», ou a «produzir». (Deleuze e Guattari 2007:306)

No texto, o devir não acontece apenas em palavras, mas também em expressões, como é o caso de: *“Pescar é um modo de ser peixe nas águas do tempo”* (Anexo III: p. 12). É como se o autor quisesse afirmar que, para se ser um devir-peixe, não basta querer sê-lo,

¹⁵ De forma a facilitar o acesso à obra original de Mia Couto, no Anexo III encontra-se o texto “A Chuva Pasmada”. Por esse motivo, a paginação das referências feitas ao longo deste capítulo, está de acordo com o Anexo III e não com o conto editado e referenciado na bibliografia.

nem tão pouco admirá-lo, ou mesmo comê-lo, para ser ‘devir-peixe’ há que agir no tempo com desejo de sê-lo enquanto se age para pertencer a essa ordem.

Isto, em termos de trabalho do actor, permite perceber que para ser avô é importante, não só sê-lo, em vez de fingir, mas entender que tipos de devir o avô estabelece. Ou seja, sabendo que o avô se refere às acções numa relação de devires com o tempo, o actor poderá conciliar a sua criação com esta produção de devires.

Deleuze e Guattari referem que “*Se o escritor é um feiticeiro, é porque escrever é um devir, escrever é atravessar devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-insecto, devires-lobo...*” (2007: 307). Com o actor passa-se o mesmo, ele deverá ser avô, ou tia, ou mãe e estabelecer os mesmos tipos de devires que estes personagens estabelecem no seu mundo. Reportar para o universo teatral aquilo que faz parte do conjunto de afectos e percepções que cada personagem literária possui, possibilita ao actor estabelecer relações de devires com os mesmos elementos do universo de Mia Couto.

Quando Mia Couto faz convergir sonoridades com devires, proporciona um efeito potencialmente interessante, do ponto de vista cénico. Por exemplo, no conto, a chuva não cai: as gotas estão suspensas no ar. A chuva é um devir-cristal, pois assume as propriedades de um cristal. É de salientar o facto de se manter sempre no mesmo estado. O autor associa esse devir a uma oração reconhecida por todos: “*Pai nosso, cristais no céu.*”. Esta brincadeira linguística contém em si uma teatralidade, já que a expressão faz parte de uma oração reconhecida por todos, mas ela é modificada, portanto provoca um reconhecimento e um estranhamento em simultâneo.

Sabe-se que os devires se formam e se desenvolvem por contágio e segundo os autores Deleuze e Guattari, os contos ou narrativas são “*enunciados de devir*” (2004). Podemos considerar que “A Chuva Pasmada” estabelece um conjunto de devires, de diferentes ordens – acções, ambientes e sons – que provocam um pululamento¹⁶ nos processos de escrita cénica.

¹⁶ No capítulo “Devir- intenso, devir-animal, devir-imperceptível” do livro “Mil Planaltos”, Deleuze e Guattari descrevem a reprodução de um casal de ratos com o verbo pulular. Aqui usamos a palavra pululamento no sentido de germinação rápida, estar a ferver, tal como é descrito no dicionário Novo Aurélio.

2. Sentimento trágico no texto

No lugar de Sembora, vive uma família: avô, pai, mãe, tia e criança. Nesse lugar instala-se uma fábrica. No início da história acontece uma calamidade: a chuva fica parando. A família, anseia pela queda da chuva. Ao mesmo tempo, cada membro da família procura uma explicação para o acontecido e nesta busca procura expiar os seus erros.

A formação do lugar de *Sembora* é explicado pelo mito de Ntoweni: nos tempos primeiros, uma mulher – Ntoweni – sacrificou-se para conseguir água para o seu povo. Do seu sacrifício nasceu o rio. Ora, este rio está agora a secar em virtude da chuva estar suspensa. E Sembora retorna ao tempo mítico.

Neste estudo interessa explorar a explicação mitológica que advém da lenda de Ntoweni e que rege as relações em Sembora. O mito é *“uma narração de uma «criação», descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir. O mito só fala daquilo que realmente aconteceu, aquilo que se manifestou plenamente.”* (MIRCEA 1963: 13); é, portanto uma história que permite decifrar a realidade.

Neste caso concreto, o mito de formação da comunidade é um mito trágico. Na lenda de Ntoweni¹⁷ (mito trágico) acontece o sacrifício do herói trágico em prol do bem comum. Segundo o dicionário de narratologia, o herói *“corporiza a capacidade de afirmação do homem na luta contra a adversidade dos deuses e dos elementos”* (2007: 193). É enquanto heroína que a primeira Ntoweni, lutando contra a adversidade, vai até ao Reino dos Anyumba, buscar provisões de água para a sua aldeia. Nesta empreitada ela é morta e do seu acto heróico nasce o rio que alimentará de água e de vida as gerações vindouras. Como podemos ver no trecho abaixo:

No princípio, quando chegaram aqui os nossos primeiros, este lugar não tinha água. Nem lagos, nem rios, nem sequer charcos. Só no vizinho Reino dos Anyumba é que chovia, só lá é que adormeciam os grandes lagos de Chilua. Os primeiros habitantes do nosso lugar sofriam e morriam olhando as nuvens que passavam. Mandaram então Ntoweni, a avó de sua avó, para que fosse ao Reino dos anyumba e trouxesse provisões de água para a aldeia. Ntoweni era como a neta: uma mulher de extraordinária beleza. Pois ela levou uma cabaça grande e prometeu que voltaria com ela cheia. Beijou os filhos, abraçou o marido e despediu-se de todos. Ntoweni chegou à cidade e, logo, o imperador soube da sua chegada. Mandou que ela comparecesse à sua residência. O

¹⁷ Como é próprio da tradição oral, existem diversas variantes do mesmo mito. A que conhecemos é a versão dos homens, como podemos verificar na seguinte passagem: “ - *Eu pensava que a mãe estava repetindo a lenda de Ntoweni.* - *Contaram-lhe essa história?* - *Sim, foi o avô.* - *Disseram-lhe que o imperador possuiu a nossa primeira avó?* - *Sim, disseram.* - *Pois essa é a versão que os homens contam. Nós, mulheres, temos outra versão.*” (Anexo III: p. 22)

grande senhor apaixonou-se pela beleza daquela mulher. E disse-lhe: - Só lhe darei água se nunca mais sair daqui. Hoje mesmo você vai ser minha esposa.

Ntoweni pensou e decidiu fazer-se de conta. Entregou-se ao rei naquela noite, deixou que ele dela abusasse. Antes de adormecer, o monarca ainda ameaçou: - Se fugir eu lhe mandarei matar.

Na manhã seguinte, Ntoweni escapou por entre a poeira dos caminhos. Assim que deu pela sua ausência, o rei mandou que a seguissem. Quando ela se aproximava de sua casa, uma azagaia cruzou o espaço e se afundou nas suas costas. A cabaça subiu, desamparada, pelo ar e a água se derramou, desperdiçada. Mas quando a vasilha se quebrou no chão, os céus todos estrondearam e um rasgão se abriu na terra.

Das profundezas emergiu um rugido e uma imensa serpente azul se desenrolou dos restos da cabaça. E foi assim que nasceu o rio. (Anexo III: p.13-14)

É, pois, este mito que determina as relações entre os habitantes de Sembora, já que o mito explica o presente. Quando a chuva fica suspensa, ou seja, quando há uma alteração na ordem das coisas, quando esta calamidade assola a vila, todos se sentem responsáveis pela desordem cósmica, uma vez que essa desorganização é reflexo da desorganização humana.

Prevalece por isso, desde o momento da suspensão da chuva, um sentimento trágico nesta vila, pois *“no centro do trágico está uma crise, uma fractura, uma desarmonia”* (SERRA 2006: 441). Algo verdadeiramente trágico mancha esta comunidade, que na voz da tia é *“uma inundação sem chão”* (2004: 17).

É do âmbito trágico a incompreensibilidade de um acontecimento que, em simultâneo, produz um estado nebuloso no qual todos se encontram, sentem e são afectados por ele. Neste sentido, as expressões: *“incapazes de raciocínio”*, *“sufocava o nosso lugar”*, por um lado, e as palavras: *fantasmas*, *sombra* e principalmente *manchar*, por outro, revelam a sensação de gravidade e informam acerca da existência de algo errado que ‘mancha’ aquela família e que está ‘a sufocar o lugar’.

Todas as personagens, perante a desordem cósmica e temendo ser elas próprias as causadoras da desordem, assumem uma postura semelhante ao herói trágico e seguem à procura do seu possível erro¹⁸. Nesta perspectiva, cada personagem assume a função

¹⁸ Aristóteles a respeito do carácter do herói trágico: *“Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro,(...). É pois forçoso que um enredo, para ser bem elaborado, seja simples de preferência a duplo, como pretendem alguns, e que a mudança se verifique, não da infelicidade para a ventura, mas pelo contrário, da prosperidade para a desgraça, e não por efeito de perversidade, mas de um erro grave.”* (2007: 61)

delegada ao homem trágico: aquele que passa da ignorância ao conhecimento, mesmo que este (re)conhecimento¹⁹ cause os maiores sofrimentos.

O legado da cultura grega permite-nos ceder à tentação, um pouco arriscada, de evocar a tragédia de Édipo. A cidade de Tebas, é assolada por uma peste que devasta a cidade. Édipo precisa de aniquilar a peste, mas por mais que lhe tente pôr fim ela não cessa. É pois necessário entender a origem desse mal. Um oráculo diz que a origem desta calamidade está numa mancha que envolve a cidade, pois o assassino de Laio ainda vagueia impune. É Tirésias que lhe diz que é nele mesmo que mora a “*poluição sacrilégio*” (SÓFOCLES 2008: 77). A partir daí, Édipo parte à procura do conhecimento e é na descoberta da sua identidade que encontra a mancha. A mancha está nele mesmo, não no seu carácter, mas no erro que cometeu ignorando-o.

O processo de passagem da ignorância ao conhecimento, em “A Chuva Pasmada”, segue as mesmas fases.

A primeira acção que a família leva a cabo consiste em atacar o mal, pensando que ao atacá-lo, na sua manifestação, ele se resolveria:

Havia de bater naquela água, forçá-la a tombar. (...) Saímos todos com pás, vassouras e panos. (...) E varremos o ar, socando as gotas como se agredíssemos fantasmas. Mas a chuva não tombava, as gotas viravoltavam no ar e depois, como aves tontas, voltavam a subir. (Anexo III: p.1)

atirava terra para o ar, semeando a chuva de areia. (...) E parecia resultar, os grãos se prendiam às gotas, a areia se suspendia na chuva. (...) (*idem*: p.16)

Porém, enquanto querem combater a ‘peste’, ela alastra-se. O problema não é a peste em si, mas aquilo que a provocou. É inútil atacar a chuva, a questão é indagar aquilo que a causou. Quando tomam consciência da inutilidade dos seus actos, todas as personagens procuram o possível erro e agem de forma a resolvê-lo. Desta forma, todos assumem para si actos heróicos, pois encarregam-se da responsabilidade perante a desordem cósmica. Cada um por si vai à procura de clarificar o porquê e nessa mesma busca, nesse processo que leva ao reconhecimento, acabará por resolver os seus próprios conflitos.

Passemos então a fazer uma descrição do percurso de cada personagem ao longo do espectáculo.

¹⁹ Aristóteles refere que o “*Reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade.*” (Aristóteles 2007: 58)

O pai, por ter “*estancado junto à vida. (...) [por ter estado] anos e vidas, fechado nas minas,*” (Anexo III: p.24), nunca assumiu o seu papel de pai e de chefe da família. Como trabalhou nas minas, ele foi um intermitente na família, isso faz com que ele seja um estrangeiro na sua própria comunidade: ele não pertence a nenhum lugar, como podemos verificar na voz do narrador, “*meu pai tinha ido para as minas, lá no Johni. Saira jovem, voltara envelhecido*”(Idem: p.4). Ele procura encontrar o seu lugar na família e naquela comunidade. Quando o pai vai falar com o rio ele recupera, no plano simbólico, a relação com as suas raízes.

A mãe é a personagem que mais age no sentido de re-estabelecer a ordem. Ela age “*com passo decidido como se fosse passar um pano pelo céu.* (Idem: p.8). A primeira Ntoweni vai a uma vila vizinha, falar com o rei dos Anyumba, para que este lhe dê água. Portanto a resolução do problema da falta de água está fora da própria vila, no exterior, num “outro”. Também no conto a mãe vai ter com alguém exterior à vila – o dono da fábrica. Ela, tal como a primeira Ntoweni, vai ter com o “grande senhor”, pedir-lhe que feche a fábrica para que os fumos terminem e a chuva possa cair e, naturalmente, o rio volte a correr, tal como aconteceu no tempo primordial.

É na tentativa de cumprir-se o ritual, quando vai ter com o dono da fábrica, já que o “*rito realiza o mito e permite a sua vivência*” (CAILLOIS 1938: 25), que a mãe vai reencontrar o seu papel na família. Podemos perceber que foi a sua emancipação, na tentativa de resolver o problema da vila, que contribuiu para que o casal se reorganizasse, pois ela reconhece que o seu erro foi que eles “*deviam era [tê-la] visto mais vezes assim, mulher a valer.*” (Anexo III: p.18). A partir do momento em que ela assume o seu lugar de mulher a relação com o marido altera-se: a “*paixão [renasceu] da cinza pela fagulha do ciúme.*” (Idem: p.25).

O avô é a personagem mais ligada aos ancestrais. Ele pertence ao universo mítico aqui retratado e é nele que vemos mais claramente reflectidos os efeitos da chuva pasmada. Percebemos que o seu “*definhamento (...) [o seu] estado se precipitara desde que soube que o rio tinha secado.*” (Idem: p.13), e que existe entre ele e o rio uma relação simbiótica. O seu dilema é, também, a relação com a sua falecida esposa: ele precisa de ir ter com ela, pois o seu lugar é ao lado de Ntoweni. Já no fim, o avô diz claramente: “*esse chuvilho era ela... (...) Era Ntoweni que me estava chamando.*” (idem: p.23). Porém ele teima em não morrer porque esconde segredos da família. Só depois desses segredos serem revelados, e de o rio voltar a correr, é que o avô pode ir ter com a avó.

A tia manteve-se solteira, ela está fora do ciclo normal das coisas, por isso é alvo de comentários: “*A mulher tem seus tempos, como um fruto. Por falta de cumprimento das estações, minha tia estava proibida de pilar e entrar na cozinha.*” (*idem*: p.5). Esta personagem tem consciência do seu estado; para além de não cumprir os preceitos, cometeu um erro: ela teve uma relação com o marido da irmã, pecado pelo qual ela se culpa. Por isso ela resolve ir embora. Numa primeira vez, tenta partir, mas carrega consigo o sentimento de culpa. Na segunda vez, a definitiva, parte considerando que não pertence àquele lugar: “*E mais lá, caminhando rumo à ponte, o aceno de um lenço*” (*idem*: p.26), e segue outro rumo.

A tia considera que foi ela “*que trouxe esta desgraça*” (*idem*: p.17). Mas que pecados seriam esses? Estará ela a falar da noite em que jiboiou um homem num baile e o matou, que na nossa leitura pode ser o próprio cunhado? Falará ela da relação que teve com o cunhado? Ou pior, como refere o avô, o seu grande pecado é faltar ao “*cumprimento das estações*”? (*idem*: p.5) Não é normal, no ciclo da vida, dentro de um universo, onde os papéis sociais são divididos consoante o género, que uma mulher não case e não dê continuidade à próxima geração.

A tia carregando a sua culpa decide abandonar a aldeia, mas é aqui que o avô, seu pai, se impõe e manda a criança dizer-lhe: “*eu sei tudo. Sempre soube tudo. (...) Ela que volte para casa. Sua tia não tem culpa nenhuma.*” (*idem*: p.17). O segredo que ele guardava era agora revelado. O avô sempre soube da relação que a tia teve com o pai, e, ainda assim, culpou-a durante toda a vida.

Neste momento, a tia percebe que o que aconteceu foi uma fraqueza inerente à condição humana, pois como diz o avô, “*pedra contra pedra só pode dar fogo*” e que também naquele momento ganhava a compreensão do seu pai.

Segundo Serra, o “*entendimento do agir do homem abre as portas às noções de vulnerabilidade e fragilidade humana e à ideia que o homem pode ser afectado, enganado pelos acontecimentos exteriores.*” (2006: 165)

É no avô, que ignora as consequências das repreensões que faz à sua filha, que podemos encontrar um comportamento erróneo. Quando o pai diz à filha, que “*A chuva não cai sabe porquê? É para lhe mostrar o que é ficar solteira!*” (Anexo III: p.5), ele está a culpabilizá-la pelas suas acções. É a própria filha que, no decorrer da narrativa, vai assumindo o erro: primeiro que “*a água perdera peso por motivo de nossos pecados*” (*idem*: p.6), e mais tarde, culpando-se a si própria: “*foi tudo culpa dos meus pecados...*” (*idem*: p.17)

O que é trágico, na nossa perspectiva, é o avô deixar a sua filha partir carregando toda a culpa. O fluxo natural das coisas é que cada um assuma a verdade para si. É o próprio avô que afirma ao neto que o importante é não mentir, *“Inventei mas não menti. Você vai aprender, meu neto: toda a viagem é um faz de conta.”* (idem: p.17). Na nossa leitura, o avô quer veicular a ideia de que inventar é uma criação para explicar factos, enquanto que mentir é negá-los.

Nesse sentido é no avô que, por saber da relação entre a sua filha e o genro, está a negação da realidade. Mais, o erro maior seria o avô deixar a filha ir embora levando com ela as culpas que não lhe pertencem. Aqui as leis humanas estão postas em causa. A mancha consiste, neste sentido, em o avô saber e ainda assim, culpar a sua filha durante toda a vida.

Quando o avô assume que a filha não tem culpa, ele antes de mais, está a aceitá-la e depois a ilibá-la de culpa. Esse é, quanto a nós, o acontecimento que limpa a mancha daquela família: a aceitação da filha por parte do pai.

A partir deste momento todas as relações começam a restabelecer-se: *“a mãe que rodava, enlaçando meu pai”*, o pai renovava a relação com o filho: *“Então, ele me deu a mão e, assim, mão na mão, descemos até à margem”* (idem: p.26), a própria mãe também se concilia com o seu papel de mãe: *“e ali ficámos falando, como nunca havíamos conversado. O que me dizia, em confissão: nunca ela me dedicara nem mimos nem doçuras.”* (idem: p.22). O avô pode ir ter com Ntoweni, já que, para ele *“Essa água é Ntoweni. É ela que se mudou para o céu”* (idem: p.23).

É através da reconciliação de cada um consigo, no reconhecimento da sua identidade e no assumir do seu papel na comunidade, que a chuva é desamarrada. Percebemos também que a criança, no desejo de conhecer o mundo que é revelado na incompreensão que tem em relação ao que se passa, é o único que não habita o trágico, pois ainda não pertence ao mundo dos adultos, ao mundo mítico de Sembora. Esta é também a história do ritual de iniciação da criança, já que ela passa a conhecer o mito que regula a ética e a conduta entre os habitantes de Sembora.

Sembora é um lugar onde o mito «ainda» está vivo, no sentido que Mircea dá ao mito vivo, ou seja, *“ele fornece modelos para o comportamento humano e, por isso mesmo, confere significado e valor à existência”* (1963: 10). Isto é verdade para o avô, pois ele entende o mundo a partir da relação que tem com a história daquele povo e com o

mundo natural: “*Assunto de chuvas é da competência dos deuses. É por isso que existem os Samvura, os donos da chuva.*” (Anexo III: p.2).

No decorrer da história, ele aproxima o neto desse mesmo entendimento do mundo. O neto, a geração mais nova, vai aprendendo a ler o mundo a partir do olhar do avô: ele passa por um ritual de iniciação. Vejamos alguns exemplos:

... já se vira mulher tomar as dianteiras? Na nossa aldeia, mulher que toma a iniciativa, não o faz por coragem, mas por desespero. Ou pior, por razão de feitiço. (*idem*: p.7)
Pescar é muito bom. E sabe porquê? Porque é uma actividade sem nenhuma acção. Está a entender, meu neto? (*idem*: p.12)
O mar como é? Ora, meu neto, o mar não se pode contar... (*idem*: p.16)
Não fique triste, filho. Que tudo isto é um engano. Não é morrer que é para sempre. O nascer é que é para sempre. (*idem*: p.25)

Podemos notar isto também no processo de regresso às origens protagonizado pelo pai. À medida que este vai restabelecendo contacto com a terra e as suas tradições, também decide iniciar a criança nas tradições e no conhecimento mítico do seu povo:

Você não pode estar aqui.
- Não, espere. Venha aqui. Se aproxime com os respeitos. Agora, ajoelhe comigo.
(...) Meu pai me pediu devoção. Eu fechei os olhos, com demasiado medo para ter crença. Até que senti como um pulsar debaixo das minhas pernas. Um coração batia por debaixo do chão? Me assustei:
- Que ruído é esse, meu pai?
- É um pilão.
- Um pilão por baixo da terra?
- São os deuses. Eles estão descascando o tempo para nos servir...
(...)
- Sabe quem está enterrado aqui?
- Não sei, pai.
- São as Ntowenis.
- Afinal, quantas havia?
- A avó da sua avó também se chamava Ntoweni. As duas estão enterradas aqui, uma juntinho da outra. (*idem*: p.11-12)

E mais tarde, o pai, diz a respeito da morte do avô:

A ponte entre o rio e a chuva? - A ponte entre eu e você, meu filho. (*idem*: p.24)

Contudo é na relação que a criança estabelece com o avô que se firma o contacto com o conhecimento ancestral:

...o mundo andava tão preocupado em nada fazer que até o rio, por vezes, parava.
- O rio parado? Mas, avô, isso é coisa que nunca ninguém viu.
Isso é porque o rio desata a mover-se assim que vê gente chegando. (*idem*: p.12)

As outras personagens têm uma relação diferente com o mundo. A tia é “*a fervorosa senhora de cruz e rosário, sempre de reza na boca.*” (*idem*: p.5) Ela encontra na religião a explicação para os acontecimentos: “*Vejam este céu tão cheiíssimo! É castigo*

de Deus.” (*idem*: p.5). Verifica-se aqui um confronto de dois mundos, o mundo ancestral do avô e o mundo ‘moderno’. Isto fica claro nesta passagem:

Quando chegámos, ela apontou a cruz do telhado da igreja:

- Escute bem, sobrinho. Só há um lugar de fazer milagres: é aqui!

Eu que não emprestasse ouvido aos restantes, crédulos em espíritos e mezinhas. Que não era de civilizado. Sobretudo, eu que não desse crédito ao avô, ele era mais dado aos ancestrais.

- A gente cimenta a casa, não pode mais ficar de alma ao relento, fazendo altar em ramos de árvore. (*idem*: p.6)

De facto, ao longo da história podemos assistir a um confronto entre uma explicação da vida que se baseia no mito, uma outra que se baseia na modernidade com as suas fábricas, os seus valores e as suas novas religiões. A mãe, por exemplo, defende:

Não – disse a mãe. – São os fumos que vêm da nova fábrica.

(...) São esses fumos que estão a atrapalhar a chuva. A água fica pesada, já não aguenta ser nuvem... (*idem*: p.2)

É a própria criança – pasmada –, que durante a história procura interpretar os acontecimentos e que, no final, no último confronto com a criança estrangeira (representante do mundo moderno), lhe diz:

– Você não pode sentar aí... essa é a cadeira sagrada...

– Como?

– Essa cadeira está quebrada, você ainda vai cair. (*idem*: p.19)

Neste diálogo, ela afirma-se pertencente àquele mundo, que é também o mundo do avô. Ao mesmo tempo percebe que existem factos que são incompreensíveis para alguém que está fora de determinado universo.

3. Transdução: revelações do corpo no diálogo com o texto

Algumas questões na criação de “Chuva Pasmada” foram importantes para percebermos de que modo se estruturaria o diálogo com o texto, por exemplo: de que forma se poderiam traduzir as imagens presentes no texto para a cena; como transformar um texto narrativo em dramático; qual a melhor maneira de usar a voz do narrador; que linha de acções poderia produzir o sentido que pretendíamos?

Estas questões só ganharam relevância porque o processo de criação se baseou numa pesquisa dos elementos corpóreos do actor e, como tal, as questões do âmbito do texto pareciam distantes, até porque, durante a primeira fase do processo, foi pedido aos actores que não lessem a obra. Pretendia-se uma independência da criação cénica em relação ao texto, por isso, só no primeiro dia da segunda residência é que os actores conheceram o texto e o analisaram. E somente no final da segunda residência é que lhes foram distribuídos os textos, pedindo-se, no entanto, que não o decorassem²⁰.

Quando se passou para o processo de montagem das cenas, procurou traduzir-se para o espaço cénico aquilo que pertencia ao texto. A natureza do texto, no entanto, tornou a apropriação cénica, não num processo de tradução, mas antes num processo de transdução. Já que a transdução é mais do que uma simples tradução, ela envolve um processo de transferência transmodal²¹.

A palavra transdução é utilizada da seguinte forma por José Gil no seu livro *Movimento Total*: “*É uma questão de tradução (ou antes de transdução) de palavras, de formas, de imagens e de pensamentos em movimento.*” (2001: 97). Ele refere que a dança consegue trazer para um mesmo plano do movimento o signo e o sentido, criando “*condições para que se operem as espécies de transduções de todas as espécies de elementos em movimento, graças à modulação das intensidades que atravessam o plano.*” (2001: 97) “Transdução”, segundo o dicionário Novo Aurélio (1999) é um processo de “*transferência de material genético de uma bactéria para outra através de um*

²⁰ Isto tem que ver com a natureza do texto de Mia Couto, pois parece-nos que a distância entre o português europeu e o português escrito em “Chuva Pasmada” é enorme. Por isso, a leitura frequente do texto foi a metodologia usada para que o texto fosse decorado através de uma apropriação progressiva do vocabulário e não através do método que, normalmente, se usa no teatro.

²¹ A transmodalidade (STERN 2003) é um processo de transferência de informações de uma natureza sensorial para outra. Este é um conceito ligado ao desenvolvimento infantil, que significa que numa situação de acordo afectivo é possível transferir uma experiência do modo, táctil por exemplo, para uma outra modalidade sensorial.

bacteriófago”. Outra definição para transdução é: “a transformação de uma energia numa energia de natureza diferente. (In Dicionário Priberam). Por seu turno, o termo “transdutor”, de acordo com o *Novo Aurélio*, é “qualquer dispositivo capaz de transformar um tipo de sinal em outro tipo, com o objectivo de transformar uma forma de energia em outra, possibilitar o controle de um processo ou fenómeno, realizar uma mediação.” O que se pretende demonstrar é que estas definições – “transdução” e “transdutor” – se aproximam mais do nosso processo de transformação do material escrito em material cénico, do que o conceito de tradução.

O actor é, neste ponto de vista um transdutor pois tem a capacidade de transferir informações de um modo (escrita) para uma outra modalidade: corpórea, visual, sonora. A relação afectiva que o actor cria com o texto possibilita que se estructurem processos de transdução entre o suporte escrito do texto e a escrita cénica.

Desta forma, materiais de naturezas diferentes entraram em diálogo e sofreram processos de transdução, pelo que, todo o texto da obra “A Chuva Pasmada” está presente no espectáculo “Chuva Pasmada”, sob diferentes modalidades. Foram os actores os principais proponentes – transdutores – na criação de acções e de cenas e foram essas propostas, que, em diálogo com o texto, determinaram as escolhas dramáticas.

As transduções fizeram-se a três níveis:

- 1.º aspecto transdutor – as imagens e a acção
- 2.º aspecto transdutor – o texto original e o texto cénico
- 3.º aspecto transdutor – a linha de sentido

1.º ASPECTO TRANSDUTOR – AS IMAGENS E A ACÇÃO

O corpo do actor cria, tal como o corpo do bailarino, planos de intensidades. Desta forma, o que Gil refere para a dança, acontece de igual modo no teatro, pelo menos na proposta em análise. Vejamos:

Tal é o que a dança consegue. A imanência que cria funda-se nessa mesma interferência dos movimentos uns nos outros que faz com que nunca haja signo corporal completamente separado do corpo, nunca sentido verbal (fala) que não tenha origem em vibrações da voz, e com que o léxico dos movimentos corporais (seja qual for o seu código) não se desligue da gramática (a quase-articulação intensiva). Se é fácil fazer entrar no mesmo plano de movimento imanente o signo e o sentido, é que a dança, transformando a quase-articulação em sobrearticulação do corpo, cria as condições para

que se operem todas as espécies de transduções de todas as espécies de elementos em movimento, graças à modulação das intensidades que atravessam o plano. (2001: 97)

Quer isto dizer que o corpo em estado intensivo é portador de sentido. São os actores os responsáveis pela transferência de significados, através da modulação do seu corpo e no espaço cénico. Podemos encontrar no espectáculo exemplos desse estado de significação.

Como já vimos, existem alguns passos no texto que ligam a figura da tia a uma jibóia, nomeadamente: “*o braço da tia foi cingindo o pobre desconhecido em aperto de jibóia esfaimada*” (Anexo III: p.7) e “*esses embalos fatais com que ela jiboiava os homens*” (*idem*: p.20). Na gramática da actriz, que interpretou esta figura, podemos perceber uma torção do corpo e verificamos que ela gira sobre si mesma, sempre que muda de direcção. Isto nada tem que ver com um processo mimético de copiar a fisicalidade da jibóia, porém, os desenhos que ela desenvolve no espaço criam essa imagem. A actriz estrutura a corporeidade da sua figura, a partir das matrizes, *punctuns*, planos de intensidade, dotando-a de uma lógica própria. Quando numa segunda fase, em processo de ensaios, à corporeidade é associado o texto, o sentido dos corpos é articulado com o sentido do texto a partir de um processo de escolhas do actor. Portanto a dramaturgia do corpo entra em diálogo com a dramaturgia do texto, resultando numa dramaturgia da cena.

Um outro exemplo do mesmo âmbito, mas com um processo diferente de chegar à imagem cénica é o que se refere à presença de uma cadeira associada ao avô. No texto refere-se que existe uma cadeira vazia sempre ao lado da cadeira do avô. Por proposta do actor Gonçalo Ruivo, partindo da ideia de que o avô estava preso à avó e que aquela cadeira a simbolizava, resultou um corpo-dispositivo. Ao corpo do avô está sempre agregada a cadeira da avó, e nesse sentido a descrição de Mía Couto sofreu um processo de transdução. Assim, o que era dado pela voz do narrador:

“Meu avô, no assento de balanço, chefiava a vigília. Ao lado, a cadeira sagrada de sua falecida esposa, nossa avó Ntowneni. Desde que ela morrera, o assento nunca mais foi ocupado por ninguém.” (*idem*: p.1), e de “Ficava eu reparando os estragos na cadeira de Ntowneni. (...) – Veja o que fiz, quebrei o sustento dessa cadeira. (...) – Mas a culpa é dela. A culpa é de Ntowneni. Diga uma coisa, meu neto: tenho culpa de não ter morrido? Tenho culpa, porventura?” (*idem*: p.16)

Esta ideia presente no texto foi transdutada para a imagem do corpo-cadeira, criada pelo actor.



fig.: 1 – Avô e seu corpo-cadeira em pé



fig.: 2 - Avô e seu corpo-cadeira sentado

Dentro do mesmo aspecto, mas correspondendo a uma transdução de outra ordem, é o exemplo da contribuição das luzes na relação com o tempo. Assim, na passagem: *“iniciámos o jogo. E logo o mundo se resumiu àquelas covinhas mais o bater do vidro contra o vidro.”* (idem: p.9), são as luzes a descrever este efeito, escurecendo a cena à medida que a brincadeira avança (ver n.º 1 do auxiliar de leitura). É, ainda, de referir a contribuição da composição musical relativamente à transdução do seguinte passo do texto: *“- sabem qual é a diferença entre a borboleta e a gente? - a pessoa tem alma, a borboleta é alma. - o pirilampo morre? - não. Que ele é como o Sol: apenas se põe.”* (idem: p.14).

Encontramos no texto referências a alguns elementos que vão pontuando o imaginário da acção; um desses exemplos é a descrição das pedrinhas: *“Me demorei nos olhos do bicho, cheios de pedra preta, tão preta que era água.”* (...) *“Eu já tinha amontoadado suficientes pedrinhas aos pés do avó.”* (...) *“Em vez de lágrimas, porém, lhe caíam pedrinhas pelo rosto.”* (idem: p.15). Este elemento (as pedrinhas) foi sugestivo para o actor Diogo Martins, que no trabalho de composição cénica o usou e possibilitou a criação de uma relação simbólica com as pedras. Por exemplo, é a pedra do jogo inicial entre o avô e o neto (ver n.º 2 do auxiliar de leitura) que depois servirá de isco na cena da pescatez (ver n.º 3 do auxiliar de leitura).



Fig.3 – As pedrinhas



Fig.4 – Cena pescatez

Durante o processo de trabalho, vimos no texto de Mia Couto a possibilidade de um confronto de universos: o do autor, o dos intérpretes e o da encenadora. A riqueza do seu mundo imaginário escrito permitiu um diálogo frutífero com a criação teatral. Pensar as imagens do autor, através das possibilidades de transdução cénica, permitiu a transferência da palavra para diferentes suportes.

2.º ASPECTO TRANSDUTOR – O TEXTO ORIGINAL E O TEXTO CÉNICO

Este 2.º aspecto – o texto original e o texto cénico – aproxima-se de uma dramaturgia mista, segundo a nomenclatura de Sinisterra (2003). A solução, embora mista, usando o nível do discurso e mantendo espaço para a narração, não sofreu o mesmo tipo de processo que Sinisterra propõe. Aqui, mais uma vez, a contribuição do actor na improvisação das cenas conduziu a transformação do texto original no texto usado no espectáculo.

Numa primeira fase, passou-se todo o texto, na sequência narrativa original, para uma estrutura dividida em tipos de discurso: do narrador, das personagens e do autor. A partir daí os actores podiam propor cenas, percebendo em que contexto se situariam. Com o desenrolar das improvisações, os actores e a encenadora foram descobrindo novos sentidos para o texto, que se revelavam na relação entre as figuras e nos seus estados corpóreos. Isto significa que o sentido do texto, quando este é posto em cena, através dos corpos dos actores, extrapola o seu entendimento inicial.

Foi da necessidade de compreensão da narrativa em acção, ou seja, depois de experienciado o texto em cena, que foi possível propor a divisão dos discursos. Desta

forma, o texto original passou para quatro tipos de discurso, na nossa versão: o discurso da personagem; o discurso do narrador; o discurso do actor; e o discurso visual.

- **o discurso da personagem** - integra todos os textos usados em discurso directo, alguns já se encontravam em discurso directo, outros foram simplesmente transcritos, por exemplo:

Texto original	Texto cénico
O nosso mais-velho estava minguando, empedernido, desde que ficara viúvo. Emagrecera tanto que, quando saíamos para o campo, o amarrávamos à perna da cadeira, na varanda. Com medo dos ventos da tarde. Era assim que o deixávamos, sentado, olhando o rio. Apenas a cadeira sagrada da avó Ntoweni lhe fazia companhia. Na família reinava a crença de que Ntoweni ainda ali se sentava, a escutar os sonhos do seu não-falecido esposo. Os dois eram como a aranha e o orvalho, um fazendo teia no outro.	PAI: O nosso mais-velho está minguando, empedernido, desde que ficou viúvo. É assim que o deixamos, sentado, olhando o rio, quando vamos para o campo. Apenas a cadeira sagrada da nossa avó Ntoweni lhe faz companhia. Há quem diga, que Ntoweni ainda ali se senta, a escutar os sonhos do seu não-falecido esposo.
Os que ficam órfãos vêem os seus pais serem engolidos pelo chão. O fundo da terra roubara de mim o meu pai, sem o levar da vida. Não. Nas minas do ouro meu velho descia tão fundo que os meus sonhos já não chegavam nem à sua lembrança. Meu sonho era outro, mais escuro. Anos depois, meu pai regressou mas permaneceu ausente, como se lhe faltasse algum inferno. E partiu de novo. E regressou. E voltou a partir. De cada vez que voltava, vinha mais e mais doente. Fumava para que o peito não estranhasse a falta de poeira. Quando, por fim, se estabeleceu, definitivo, entre nós, meu pai só tinha um fazer: dormir. De tanto enroscar na cama ele cheirava a palha do colchão. (...) Meu pai olhava para trás: era mais o esquecido do que o vivido. O que não lembrava era porque esquecera de viver? Ou tudo tinha ficado lá, na mina que desmoronou?	CRIANÇA: O fundo da terra roubou o meu pai de mim. AVÔ: Seu pai, sempre ausente e preguiçoso. CRIANÇA: Ele cheira a palha de colchão AVÔ: Sabe pra quê seu pai fumava? Para que o peito não estranhasse a falta de poeira. CRIANÇA: ...a poeira AVÔ: Seu pai esqueceu de viver. Tudo ficou na mina que desmoronou. PAI: Sua mãe quer que eu faça dessas coisas que criam alma na pessoa. Só que ela não entende: se eu estou vivo é porque não tenho alma nenhuma. CRIANÇA: pai, como é que era lá nas minas? PAI: Nas minas do ouro eu descia fundo, tão fundo que os seus sonhos não chegam nem à sua lembrança.

- **o discurso do(s) narrador(es)** – neste trabalho, a alteração mais significativa, foi a transformação do narrador. No decorrer da história original o narrador é a criança, contudo na versão cénica é o avô quem assume a narração. É ele que conduz o fio da história e em dois momentos assume a figura do narrador. Por outro lado, o que no fim da obra “A Chuva Pasmada” é a voz do autor a assumir a personagem criança, na proposta do espectáculo todas as figuras se revelam crianças: todos cresceram e todos poderiam ter vivido aquela história.

Vejamos o exemplo do fim do espectáculo.

Texto original	Texto cénico
<p>Foi a alegria total. E pulámos, dançámos, festejámos. As gotas espessas escorriam por nós como se daquele banho fôssemos nascendo. Surpreendeu-me meu pai, tocando-me no ombro:</p> <p>Vamos ao rio. Vamos agradecer, meu filho.</p> <p>(...)</p> <p>Eu não sabia como agradecer a um rio. À medida, porém, que os meus pés procuravam o caminho entre as rochas eu entendia: não era ao rio que iríamos agradecer. Era ao fio do tempo, esse costumeiro da água que entrelaçava o pingo da chuva com a gota do rio.</p> <p>E de novo gritei e gritei até deixar de me escutar, a voz submersa no remoinhar da corrente. Mas o barquinho foi, se dissolveu no horizonte. A última coisa que vi não foi a canoa mas a cabaça tombando das mãos da primeira Ntoweni. E da cabaça irrompendo, fluviosa, a serpente prateada da água.</p> <p>Ainda hoje os meus passos se arrastam na travessia do rio, olhar perdido na outra margem. Maus passos se vão tornando líquidos, perdendo matéria, diluindo-se no azul da correnteza. Assim, se cumpre, sem mesmo eu saber, a intenção de meu velho avô: ele queria o rio sobrando da terra, vogando em nosso peito, trazendo diante de nós as nossas vidas de antes de nós. Um rio assim, feito só para existir, sem outra finalidade que riachar, sagradeando o nosso lugar.</p> <p>Como ele sempre dissera: o rio e o coração, o que os une?</p> <p>O rio nunca está feito, como não está o coração. Ambos são sempre nascentes, sempre nascendo. Ou como eu hoje escrevo: milagre é o rio não findar mais. Milagre é o coração começar sempre o peito de outra vida.</p>	<p>PAI: Vamos ao rio. Vamos agradecer, meu filho.</p> <p>Gonçalo Ruivo: Eu não sabia como agradecer a um rio. À medida, porém, que os meus pés procuravam o caminho entre as rochas eu entendia: não era ao rio que iríamos agradecer. Era ao fio do tempo, esse costumeiro da água que entrelaçava o pingo da chuva com a gota do rio.</p> <p>PAI: Está a ouvir o pilão?</p> <p>CRIANÇA: Sim, pai. menti.</p> <p>PAI: Sempre foi esse o pilão que bateu por baixo do mundo.</p> <p>CRIANÇA: Avô!... Avô! Avô! Avô! Avô!</p> <p>Pablo Fernando: A última coisa que vi não foi a canoa mas a cabaça tombando das mãos da primeira Ntoweni. E da cabaça irrompendo, fluviosa, a serpente prateada da água.</p> <p>CRIANÇA: Avô!</p> <p>Gonçalo Ruivo: E de novo gritei e gritei até deixar de me escutar, a voz submersa no remoinhar da corrente.</p> <p>Nádia Nogueira: Mas o barquinho foi, se dissolveu no horizonte. Ainda hoje os meus passos se arrastam nessa travessia do rio, olhar perdido na outra margem.</p> <p>Margarida Vasconcelos: Meus passos se vão tornando líquidos, perdendo matéria, diluindo-se no azul da correnteza.</p> <p>Diogo Martins: Assim, se cumpre, sem mesmo eu saber, a intenção de meu velho avô: ele queria o rio sobrando da terra, vogando em nosso peito, trazendo diante de nós as nossas vidas de antes de nós. Um rio assim, feito só para existir, sem outra finalidade que riachar, sagradeando o nosso lugar.</p> <p>Nádia Nogueira: Como ele sempre dissera: o rio e o coração, o que os une?</p> <p>O rio nunca está feito, como não está o coração.</p> <p>Rogério Lopes: Ambos são sempre nascentes, sempre nascendo. Ou como eu hoje escrevo: milagre é o rio não findar mais. Milagre é o coração começar sempre no peito de outra vida.</p>

Para o espectador o último grito da criança fecha a acção dramática, porém a acção cénica continua com os actores a narrarem o fim da história à boca de cena.

- **o discurso do actor** - muitas das descrições que Mia Couto faz ao longo do texto foram usadas como material criativo para os actores. As imagens foram fontes de pesquisa para o trabalho do actor na construção de sensações e acções das personagens. São elementos que, não sendo ditos, se encontram na criação pessoal de uma gramática da figura, e portanto na apropriação e na escolha dramaturgica dos actores.

Assim, como exemplo podemos ver:

figura	Texto original	Escrita cénica	Auxiliar de leitura
Pai	Olhei o seu [do pai] rosto cansado como se encontrasse nele razões da sua atitude, sempre ausente e preguiçosa. Ainda miúdo, meu pai tinha ido para as minas, lá no Johni. Saíra jovem, voltara envelhecido. Os que ficam órfãos vêem os seus pais serem engolidos pelo chão. O fundo da terra roubara de mim o meu pai, sem o levar da vida.	O actor Pablo Fernando entendeu, que a atitude “ausente” do pai poderia estar fisicamente presente em cena. Por isso, o pai está sempre de costas para a família e para a vida. E para o público.	n.º 4
	Apoiou-se no muro do poço e ficou espevitando o isqueiro.(...) Há muito que não fumava, sobrava-lhe aquele gesto sem sentido. (...) Um riscar de dedos fez acender a chama do isqueiro	Na composição da gramática da sua figura, o actor Pablo Fernando, usou este “gesto”, fazendo parte da gramática do seu personagem. Quer como ‘gesto sem sentido’, quer como elemento da composição musical.	n.º 5
	Com violência, ele me puxou pelas roupas. A mostrar que eu era coisa e não gente. A mostrar que ele era homem, não pai.	Um outro exemplo do mesmo actor. Uma descrição que lhe permitiu encontrar a forma de pegar no filho e que passou a fazer parte da gramática do pai.	n.º 6
Todos	Com aparato, a mãe se levantou, interrompendo os meus devaneios. Ela pendurou uma pá no ombro e anunciou, ao passar da porta: - Se a água não vem à terra... Nós a vimos transitando da ideia ao gesto: atirava terra para o ar, semeando a chuva de areia.	Este devaneio foi assumido por todos os actores, existindo uma cena onde lançam, metaforicamente, terra para o ar. Faz parte das cenas onde todos participam na mesma qualidade.	n.º 7
Tia	A tia fervia em histeria, braços flamejando.	A actriz Nádía Nogueira usa esta descrição do texto e, nos momentos mais nervosos, a sua voz altera-se.	n.º 8
Criança	Nesse aguardo, eu me distraía olhando os milhares de arco-íris que luzinhavam a toda a volta. Nunca nenhum céu se tinha multiplicando em tantas cores.	Nesta passagem, o actor Diogo Martins, ganhou uma imagem que usa em vários momentos do espectáculo, que passou a fazer parte da gestualidade da “criança”	n.º 9
Avô	...o avô ainda ali estava. Seus olhos já tinham consumido toda aquela paisagem.	Esta passagem permitiu que o actor Gonçalo Ruivo dotasse o olhar do avô dessa sensação.	n.º 10
Tia	O cotovelo de certas mulheres foi feito para apoiar nos parapeitos.	A actriz Nádía Nogueira usou esta descrição para criar uma acção física da sua personagem	n.º 11

- **o discurso visual** - Mia Couto é um autor de imagens. Este conto está repleto de metáforas visuais. São inúmeros os exemplos dos processos de transdução das imagens do autor para a escrita cénica. É importante referir que elas não foram simplesmente transferidas ou mimetizadas, passaram por um processo de maturação e de relacionamento que, em alguns momentos, resultou na transposição para a cena e noutros numa transformação da imagem. Desta forma, consideramos que o processo relacional que se estabeleceu com o texto permitiu, no decorrer do tempo, uma apropriação orgânica do material escrito.

Vejamos alguns exemplos que demonstram os diferentes processos, pelos quais o texto passou:

Imagem	Texto original	Escrita cénica	Auxiliar de leitura
Teatro	Para enxotar a solidão, o avô dera nome aos pés. Cada um baptizado por engenho de seus delírios, em jogo de marionetas.	Esta passagem permitiu ao actor Gonçalo Ruivo, construir uma imagem: os seus pés saem por baixo da cadeira e esta tem uma cortina que evoca o teatro.	n.º 12
Pirilampo	.. meus assobios logo convocaram a miudagem. E vieram crianças aos magotes. Mas não foram apenas os miúdos que compareceram. Sem darmos conta, no alpendre se haviam juntado todas as borboletas da região. Era um infundar de asas e cores. Ao de leve toquei as asas de uma delas. Nos meus dedos ficou presa uma poeira dourada. Pareciam pequeninas escamas. Afinal, escamas como as de um peixe sem peso.	O actor Diogo Martins criou uma cena a partir desta imagem, na qual o movimento dançado é o principal produtor da imagem do texto.	n.º 13
	<ul style="list-style-type: none"> - sabem qual é a diferença entre a borboleta e a gente? - a pessoa tem alma, a borboleta é alma. - o pirilampo morre? - não. Que ele é como o Sol: apenas se põe. 	Os músicos André Louro e João Lima, criaram uma canção a partir deste texto que é interpretada pela actriz Margarida Vasconcelos, no mesmo momento da cena do pirilampo	
Berlindes	Acabrunhava no banco do pátio quando vi pingarem vidrinhos sobre a areia. Sobressaltei-me: era a chuva que se resolvera a tombar? Mas, não. Eram berlindes. Um menino branco, à minha frente, atirava berlindes para o chão onde meus pés se afundavam. Entendi o convite, me ergui e apanhei as esferas de vidro uma por uma. Fiz uma cova, e outra e mais outra. Completas estavam as três covinhas.	Os actores Rogério Lopes e Diogo Martins, num processo de improvisação, re-inventaram uma brincadeira com as latas e os berlindes.	n.º 1
		Esta cena é retomada mais tarde com uma outra intenção.	n.º 14
Jiboiar	... o braço da tia foi cingindo o pobre desconhecido em aperto de jibóia esfaimada...	A actriz Nádia Nogueira e o actor Diogo Martins, recriam esta imagem, num momento diferente daquele que está descrito no conto original.	n.º 15

3.º ASPECTO TRANSDUTOR – A LINHA DE SENTIDO

A inteligibilidade da narrativa fez-se a partir de uma estruturação orgânica. O alinhamento de actos e a sequência narrativa não têm de coincidir, uma vez que o contar da cena não é igual ao contar da narrativa. Muito embora na nossa versão do texto não tenha havido alterações significativas, consideramos necessário o seu reposicionamento em relação à criação cénica.

Com este princípio foram feitas algumas improvisações e jogos que possibilitaram a estruturação da história de acordo com as necessidades cénica e não literárias. O recurso ao jogo suscitou uma atenção redobrada e um estado relacional interessante que possibilitou a fluidez da utilização da história. Neste caso, os actores servem-se dos momentos da história para justificar as suas acções em jogo, o que daí resulta é um alinhamento orgânico da história.

Foi a partir desta metodologia que se estruturou a linha de acção do espectáculo. Um dos exemplos dessa organização foi o diálogo entre a mãe e o filho, que no texto original está quase no fim da história e na nossa versão é mesmo o último texto dito antes de a chuva voltar.

A transdução constitui-se como um recurso metodológico interessante para o trabalho do actor, pois ao mesmo tempo que permite uma liberdade criativa, descolando a acção cénica do texto literário para o corpo, regula o processo de composição.

Pensamos que a sistematização dos aspectos transdutores podem constituir-se enquanto guias de trabalho, na criação de espectáculos de teatro corpóreo, isto é, criações onde o corpo é o principal foco de geração de sentido.

4. Orquestra

Pedimos emprestado à música o termo orquestra para definir o trabalho colectivo, onde todos, conhecedores das regras do jogo, agem em consonância e cumplicidade com o que cada um faz em cena.

A orquestração orgânica de uma cena obedece a uma ordem e a uma ética que é estabelecida e reconhecida por todos os actantes, pois construiu-se entre eles uma

plataforma de conhecimento comum. Este princípio foi treinado principalmente através de um jogo que denominamos “o jogo das cadeiras”²² (ver o n.º 16 do auxiliar de leitura), no qual apenas poderá existir uma acção de cada vez no espaço de cena e essa acção terá de ser seguida por todos os jogadores.

O que este jogo permite é uma constante mutação da cena e um elevado grau de atenção, para além da orquestração colectiva. Isto significa que para cada micro acção de uma parte do todo, as restantes partes têm que se reorganizar internamente e fazer reflectir isso no espaço. Esta ideia tem a ver com um princípio no qual o colectivo cénico é um corpo e deverá proceder como tal. Se o meu pé chuta uma bola, todo o meu corpo se organiza para possibilitar e sustentar essa acção, então o mesmo deve acontecer com a acção cénica colectiva; a cada movimento, palavra, olhar de um actuante²³, todo o colectivo deverá posicionar-se para sustentar e equilibrar essa acção.

A orquestra faz já parte de um processo de composição cénica, na qual se pretende que todos os intervenientes pertençam a um mesmo sistema autónomo que administra a sua actuação em cena. Os elementos trabalhados individualmente são ampliados para a dinâmica do grupo e aquilo que era apenas uma característica particular passa a pertencer, depois de interagido, ao colectivo, não ao mesmo nível, pois o campo de intensidade individual, em diálogo com os outros, passa a ser um plano de intensidade do “corpo-grupo”. Esse novo corpo funciona como uma orquestra: uns são apenas base, enquanto os outros fazem solos.

O actor Diogo Martins, refere que é:

... muito importante ouvir e perceber as acções dos personagens e dos outros actores. Para funcionar como orquestra temos de funcionar como corpo vivo que se movimenta. Uma organicidade de composição.
(Diário de trabalho, 2.º dia, 2.ª residência)

A capacidade de presença cénica permanente que cada um deverá ter, influencia a capacidade de actualização no corpo colectivo.

²² Jogo das cadeiras: Os jogadores distribuem-se numa roda sentados em cadeiras. Existe uma cadeira vazia. O objectivo de cada jogador é ir para a cadeira vazia. Joga-se com as seguintes regras:

- 1) não é permitido que haja mais do que uma acção (entenda-se por acção: movimento, palavra, som ou som exterior ao jogo) a acontecer ao mesmo tempo.
- 2) todos os jogadores têm que acompanhar a acção que está a decorrer.
- 3) os imprevistos terão que ser pontuados, ou seja todos os jogadores têm que prestar atenção a sons ou movimentos inesperados e olhar para eles sempre que ocorram.

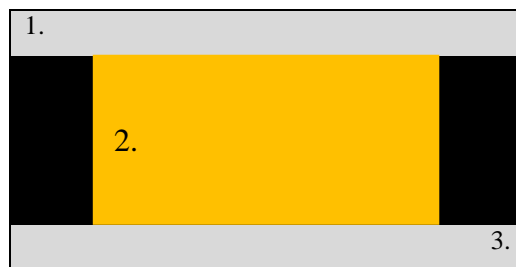
²³ Usa-se aqui o termo actuante para incluir a possibilidade de o público, participante no evento teatral, poder influenciar a acção que decorre no espaço cénico.

5. Duplicidade e Simultaneidade

Um princípio que foi adoptado nesta criação, no processo de composição cénica, foi a simultaneidade das cenas. A proposta baseou-se na exploração de três linhas de tempo: o tempo mítico, o tempo da história (que engloba o momento presente da narrativa e a evocação do passado) e o tempo da representação, que acontecem em espaços diferenciados. Neste sentido, procurámos desenvolver as acções de forma a concentrar esses diferentes tempos em espaços específicos.



Fig.12 – fotografia do espaço cénico



1. Tempo mítico
2. Tempo da história
3. Tempo da representação

Fig.13 – planta baixa do espaço cénico

TEMPO MÍTICO

Consideramos tempo mítico, o momento em que se dá uma explicação por via de um mito para a formação da vila de “Sembora”. Os mitos são “*estruturas de sentido*” (BURKERT 2001:19) e como tal, possuem uma explicação metafórica da realidade que liga o passado ao presente e canaliza expectativas do futuro (*idem*: 18). A aplicação do

mito, segundo Burkert, permite decifrar a realidade. É por isso que no prólogo do espectáculo temos a narrativa visual da lenda de Ntoweni. Este tempo mítico, primeira cena do espectáculo, acontece atrás do espaço ficcional (1., na figura 13), com uma ambiência sonora e visual distanciada de todo o resto do espectáculo.

Esta cena é mais tarde repetida – duplicada –, no momento em que o actor Gonçalo Ruivo vai contar a lenda de Ntoweni (ver o n.º 17 do auxiliar de leitura), sendo que aqui o actor usa o espaço de representação (3. na figura 13).



Fig.14 – Prólogo: lenda de Ntoweni



Fig.15 – Narrador: a lenda de Ntoweni

TEMPO DA REPRESENTAÇÃO

Este espaço requer uma interpretação específica por parte dos actores, ou melhor, uma não-interpretação. O espaço reservado ao diálogo directo com o público, tem uma forma específica de usar os recursos teatrais, buscando a não-representação.

No espaço onde acontece o tempo da representação – boca de cena (3.) – foi proposto aos actores que estabelecessem uma relação directa com o público. Procurou-se encontrar uma possível não-interpretação, que corresponde a uma ideia de teatro, na qual o teatro é antes de mais um provocador de encontros.



Fig.16 – o narrador no fim da história



Fig.17 – os narradores no fim da história

As fotografias 15, 16 e 17 exemplificam alguns dos momentos, em que os actores usam esse espaço. No momento da figura 15, em que o actor Gonçalo Ruivo assume a figura do narrador, desprendendo-se de todos os elementos teatrais que construiu para a personagem do avô e aproximando-se do seu próprio estado quotidiano, o actor estabelece uma relação directa com o público. De notar que a neutralidade solicitada aos actores nunca é conseguida na totalidade, uma vez que o palco potencia uma teatralidade, pelas suas próprias características de exposição. A partir do momento em que um actor está no espaço cénico e que pretende dizer algo, imediatamente o seu corpo não é mais um corpo quotidiano, pois ele contém em si uma expressividade que num lugar de exposição fica mais claro.

TEMPO DA HISTÓRIA

No tempo da história, portanto do espaço ficcional (2. da fig 13), encontramos a acção do presente ficcional, mas também do passado ficcional. A figura do “pai”, por exemplo mantém-se em cena na parte anterior (ver o n.º 18 do auxiliar de leitura), enquanto outras cenas acontecem. O pai conta-nos o seu passado no segundo plano: *“ter estado, anos e vidas, fechado nas minas”* (Anexo III: p.24). O mesmo acontece, por exemplo, com a figura “mãe”, ela antes *“lavava a roupa quando o rio levava caudal.”*(idem: p.17). Durante a representação, num segundo plano (anterior direito), a mãe vai lavar a roupa (ver o n.º 19 do auxiliar de leitura).

Nestes dois casos, existe simultaneidade de cenas. Ao mesmo tempo que a acção principal decorre – a da história – o passado da mãe é exposto em segundo plano.

Neste sentido, o espaço de representação tem também em si uma progressão temporal, quanto mais longe da boca de cena, mais se refere ao passado das personagens.

Acontece da seguinte forma:

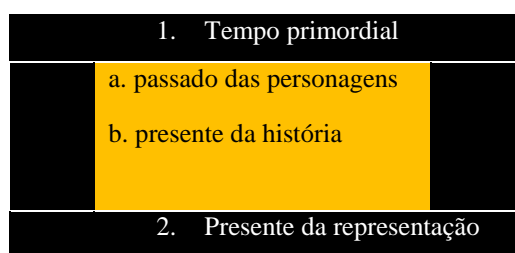


Fig.18 – distribuição espacial da relação temporal do espectáculo

Em relação ao cruzamento dos tempos, tal como podemos ver no exemplo, presente no n.º 20 do auxiliar de leitura, existem duas linhas diagonais que se desenham no espaço entre o pai, a tia e a mãe, da direita para a esquerda e novamente da esquerda para a direita. A tia mantém-se sempre no meio dos dois. Aqui a questão da simultaneidade fica clara, pois há três tempos a conviver em simultâneo: o passado da mãe (lavar a roupa), a passagem cíclica do pai pela família (está sempre de passagem, pois trabalha nas minas noutra cidade) e o presente da tia (que está a cantar). O interessante da criação destas linhas é que a simultaneidade das acções oferece ao espectador a possibilidade de entender o percurso de cada personagem. Por exemplo, a circularidade do pai, é também um aspecto da sua própria vida.

O avô, por seu turno, permanece no seu lugar, em quase todo o espectáculo; ele apenas sai quando o nó já está resolvido. Essa opção, permite também estabelecer uma relação com o tempo, uma vez que a sua imobilidade dá-nos a sensação de que o tempo, também está pasmado, pois o avô pertence ao tempo mítico: que não avança enquanto a ordem não se restabelece.

A organização das linhas de sentido, nesta proposta, estabelece-se a partir de uma relação com a utilização do espaço de representação. Isto dá-se não só no plano da divisão formal do espaço, mas também na relação que os actores estabelecem com o próprio espaço.

Capítulo III

Dramaturgia do Corpo

O piso e o passo

Envelheço como um sapato:
Quanto menos sirvo
Menos aleijo o chão.

Antes,
Eu buscava
Conhecer um lugar.

Agora, apenas quero
Um lugar
Que me conheça.

Mia Couto

Toda a equipa participou num treino intensivo que se baseou em alguns princípios da antropologia teatral. Dois caminhos foram alvo de pesquisa; por um lado o trabalho técnico de rigor na execução e no domínio corporal, por outro lado a exploração das energias potenciais individuais e particulares de cada actor, num trabalho não formal.

Os elementos pré-expressivos dos quais se partiu foram: a tonicidade, a equilibração, a oposição, o *koshi* e a tridimensionalidade.

Os elementos acima nomeados, por sua vez, contribuem e estão presentes na pesquisa para os princípios de:

- Tetradimensionalidade
- Corpo-revelação
- Actualização

Os três últimos elementos são os princípios operantes com os quais estabeleceremos a linha de orientação do trabalho, são eles que fundamentam o trabalho de corpo, bem como a criação da lógica de actuação e de atribuição de sentido. A tetradimensionalidade refere-se a um princípio não-realista de utilização do corpo, segundo o qual cada parte do corpo é dividida e projectada para um ponto diferenciado do espaço.

Corpo sem Órgãos é um conceito de carácter sublime, que guia a criação de um corpo livre de constrangimentos, apto a criar sentidos e a permitir a criação de leituras.

O terceiro princípio reporta-se à presença cénica. A actualização é um sistema dinâmico de permanente estado de ‘aqui e agora’.

Este é um capítulo no qual se discorre sobre as raízes do treino corporal do actor que nos propusemos desenvolver, sobre os fundamentos teóricos e sobre as necessidades a si inerentes.

A dramaturgia do corpo dá-se num corpo-revelação, num corpo que revela em vez de mostrar, uma vez que se baseia na utópica eliminação da materialidade do corpo. Esta dramaturgia apoia-se nos conflitos corporais criados na relação com o espaço, com o ritmo, com os eixos de equilíbrio, e com as demais características inerentes à corporeidade do actor.

Ser-manifesto é uma ambição, mais do que isso: é um desejo. E é na condição de desejo que o trabalho foi pensado, como uma perigosa viagem à qual os actores se atiraram, mergulhando neles mesmos.

1. O Treino do actor: génese para uma dramaturgia do corpo

Numa concepção de espectáculo onde as corporeidades dos actores são a fonte primordial de material expressivo, há que ter em consideração o trabalho corporal de preparação do actor, já que o seu corpo tem uma presença determinante no acontecimento teatral. Existe, por isso, uma necessidade de permanente manutenção e exercício das capacidades de actuação, isto é, de um treino. Este serve para o actor adquirir técnicas de actuação e criativas e em simultâneo alcançar cada vez mais uma melhor consciência de si. Por outras palavras, é o treino que permite que o actor reme contra a geração de resistências à criação.

A antropologia teatral estudou em várias culturas os elementos transversais ao exercício de actuar, a partir das quais se pode desenvolver um treino quotidiano. Foi a partir deste olhar que se desenvolveu a orientação metodológica para a criação de um treino para o actor, influenciada por inúmeros pensadores e artistas e pela nossa própria experiência na sala de trabalho.

O que afirmamos é que o treino do actor é fundamental para um teatro corpóreo. Neste, as bases de acção, significação, progressão e conflito dão-se num conjunto de dinâmicas corporais. O que entra em jogo, na dramaturgia do actor, são os eixos de equilíbrio, as tensões musculares, o ritmo, a densidade muscular, a intensidade do movimento. Por isso o treino, não só é necessário, como é determinante para um espectáculo que aposta principalmente numa dramaturgia do corpo.

O corpo do actor deverá passar por um rigoroso processo de treino, o qual o prepara para que este use as suas componentes ao serviço de uma ideia de espectáculo; ele é um revelador de sentidos não no plano linguístico, mas principalmente no plano sensível.

2. Contextualização histórica do treino do actor

Para uma compreensão do campo em que se insere a dramaturgia do corpo é necessário fazer-se uma breve contextualização histórica que permita entender o percurso que foi traçado, começando no final do séc. XIX e ao longo de todo o séc. XX, acerca do trabalho de preparação do actor, sem, no entanto, perder o foco nas correntes que influenciaram o processo de criação de “Chuva Pasmada” e que guiam esta reflexão.

Mais do que uma abordagem cronológica, interessa-nos seleccionar os conceitos que alguns autores desenvolveram para compreender o papel do corpo do actor na criação e que particularidades permitem entender uma dramaturgia do corpo.

A linha orientadora da primeira fase do nosso trabalho foi a antropologia teatral de Barba²⁴ e os seus elementos estruturantes. Esta área de estudo, desenvolvida pelo Odin Theatre e seu fundador, parte da premissa de que *“actores diferentes, em diferentes lugares e épocas, apesar das formas estilísticas específicas às suas tradições, têm compartilhado princípios comuns. A primeira tarefa da antropologia teatral é seguir esses princípios recorrentes.”* (Barba 1995: 8). Esses princípios recorrentes são transversais aos actores ocidentais e orientais e foi a partir deles que se desenvolveu a ideia de que se pode estruturar uma técnica pré-expressiva do actor, para a construção de um corpo extra-quotidiano. Para Barba:

O nível que se ocupa com o como tornar a energia do actor cenicamente viva, isto é, com o como o actor pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral. (Barba 1995: 188)

Ora, a pré-expressividade – definida como o momento durante o qual o actor trabalha o domínio dos elementos necessários à actualização da sua presença em cena, segundo a metodologia da ISTA²⁵ - pode ser conseguida através de técnicas de inculturação ou de técnicas de aculturação: *“Tanto a via de inculturação quanto a de aculturação activam o nível pré-expressivo: presença pronta a representar.”* (BARBA 1995: 190). Enquanto na inculturação o actor recorre à utilização de comportamentos – que vai aprendendo ao

²⁴ Esta área de estudo tem sido, desde 1979, desenvolvida na ISTA (Internacional School of Theatre Anthropology) de Eugénio Barba. Segundo o autor no seu livro, *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*, a antropologia teatral é *“o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação”* (BARBA 1995: 8)

²⁵ ISTA - Internacional School of Theatre Anthropology

longo da vida por pertencer a uma cultura específica - a aculturação refere-se aos processos de aprendizagem de técnicas que complexificam o comportamento do actor (BARBA 1995).

O que importa, para este estudo, não são somente os exercícios desenvolvidos para criar um corpo presente, independente do espectáculo – nível pré-expressivo – mas antes, determinar que corpo é esse e que conceitos ele abarca.

O pensamento sobre o trabalho de treino do actor surge com Stanislavski (1863-1938), quando este propõe um conjunto de exercícios físicos destinados à preparação do actor para a criação teatral. Antes dele, Diderot escreveu o *Paradoxo sobre o comediante*, no qual descreve conselhos para actores e actrizes. Estes foram os primeiros escritos sobre o trabalho do actor, ainda no século XVIII. Já no final do século XIX, Stanislavski, deu o primeiro passo no sentido de separar o trabalho de criação, da preparação técnica do actor. Ainda hoje se fazem sentir as influências de Stanislavski na educação artística, quer na criação de métodos que partiram das suas reflexões, quer no que diz respeito à própria visão do fazer teatral.

Quando Stanislavski propõe que os actores façam ginástica e dança clássica, para que os seus gestos se tornem mais rigorosos em cena, ele está a mudar, em primeiro lugar o ofício do actor, dando relevância ao corpo, e, em segundo lugar, a própria forma do fazer teatral, acrescentando a necessidade de uma preparação ‘psicofísica’. Apesar de existirem inúmeras críticas ao seu trabalho, muitas delas relacionadas com a dimensão estética que propunha, ele foi o grande impulsionador da pesquisa sobre o treino do actor.

“Stanislavski foi um homem em permanente estado de autotransformação. Suas pesquisas terminaram somente com a sua morte. Portanto, é perigoso afirmar que existe um método, ou um sistema fechado, estabelecido por Stanislavski. São muitos os pontos deixados em aberto, principalmente aqueles que se referem à memória emotiva e às acções físicas (...) também são muitas as superficializações e os preconceitos decorrentes da cristalização desse suposto método.” (FERRACINI 2003: 69)

O pensamento desenvolvido sobre as “acções físicas” foi a mais controversa proposta deste autor. Foi também a que mais perdurou e aquela que nos interessa para o presente trabalho. Para este autor, as acções físicas permitem ao actor possuir verdade física. Vejamos este exemplo:

“Quando bebo um copo de água – disse ele – esta acção supõe todo um encadeamento de fenómenos físicos e orgânicos. Cheiro a água, provo-a, deixando-a correr pela garganta abaixo, engulo-a. (...) deve repetir todos esses pormenores mesmo se o seu

gesto de beber água for imaginário (...) [refazendo essa acção] fica, apesar de tudo, suficiente verdade física nos nossos gestos e esse é o nosso objectivo.” (Stanislavski 1979: 159)

Em *A Preparação do Actor*, Stanislavski sistematizou os elementos que dão uma maior importância ao corpo de actor, como por exemplo: a concentração, a descontração, o estado criador. Apesar de dar grande importância ao corpo, os seus espectáculos apresentavam uma estética naturalista, o que foi determinante para alguns dos seus actores sentirem a necessidade de romper com essa forma.

Meyerhold (1874 – 1940?) trabalhou durante quatro anos no Teatro de Arte de Moscovo com Stanislavski, após os quais decidiu procurar uma outra forma de fazer teatro; uma forma não “naturalista”. Porém, os seus tempos com Stanislavski foram de fundamental importância para a criação da sua própria forma de trabalhar com o actor e com a criação artística.

A sua maior contribuição, para a criação de uma técnica para o actor foi a sua reflexão sobre a biomecânica. Esta técnica deveria, para Meyerhold, servir a obra teatral e ajudar o actor *“a atingir uma nitidez rigorosa da forma”* (1980: 208) Assim, não deveria haver no movimento do actor *“nada de fortuito nem de supérfluo. A sua exactidão, o seu laconismo e o seu remate são comparáveis ao trabalho dos malabaristas ou dos acrobatas. O cálculo preciso do tempo é para o actor o mais seguro dos critérios que lhe permitem controlar-se e de julgar a sua própria representação.”* (1980: 210)

O actor de Meyerhold deveria ter uma grande preparação física, já que na Sociedade do Drama Novo Teatro (grupo formado por Meyerhold após a sua saída do Teatro Estúdio de Stanislavski) se ambicionava *“formar um actor que pudesse corresponder às necessidades do novo espectador”* (1980: 207), para depois se encontrar um novo teatro, que *“não tem que criar a ilusão (...), que não procura a verdade (...) que pretende destruir os cenários (...)”* (1980: 51/52) e onde o espectador seria co-criador do drama (1980).

Meyerhold refere ainda que *“o que há de mais precioso para esse novo actor é a aptidão de reflectir (...) e a propensão à autocrítica. Em cena, o actor não deve esquecer, em qualquer momento, que representa”* (1980: 208), sendo que *“as duas condições principais do trabalho do actor são a improvisação e o poder de se modelar.”* (...) *“O que o actor tem de mais precioso é a sua individualidade”* (MEYERHOLD 1980:275)

A biomecânica é um método de treino do actor, proposto por Meyerhold, que se baseia na execução de um objectivo concreto. A forma é o que permite que as intenções e as emoções sejam justas. Daí que este método assente no treino de um conjunto de tarefas que são propostas ao actor, a partir do exterior, e que ele executa. Pretende-se, pois, que o actor responda aos reflexos²⁶, através da sensação, do movimento e da palavra. (1980: 187).

No *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis define a biomecânica desta forma: “*O actor aborda seu papel a partir do exterior, antes de apreendê-lo intuitivamente. Os exercícios biomecânicos preparam-no para fixar seus gestos em posições-poses que concentram ao máximo a ilusão do movimento, a expressão do gestus e os três estádios do ciclo do jogo (intenção, realização, reacção)*”. (2005: 33)

Grotowski (1933-1999), outro grande pensador que em muito contribuiu para a estruturação de um treino para o actor, refere que a preparação do actor deveria: “*estimular um processo de auto-revelação que conduza ao próprio subconsciente canalizando esse estímulo de modo a conseguir a reacção desejada*”, deveria também “*saber articular esse processo, discipliná-lo e convertê-lo em signos. Em termos concretos, isto significa construir uma partitura cujas notas são pequenos elementos de contacto, reacções aos estímulos do mundo exterior: é o que chamamos «dar e aceitar»*” (1975: 92).

Grotowski era extremamente exigente para com o actor, pois era seu objectivo que o teatro fosse a apresentação de um acto total e para isso o actor teria que entregar-se totalmente. O autor de *Para um Teatro Pobre*, queria um teatro assente no trabalho do actor, onde este fosse o único protagonista da acção teatral, já que para ele “*a técnica pessoal do actor é o núcleo da arte teatral*” (*idem*: 13). Por isso, a preparação do actor não consistia “*em ensinar-lhes coisas: tentamos eliminar-lhes as resistências do organismo a este processo*.” (*idem*: 14), isto significa que este processo de trabalho privilegiava uma “*via negativa – não um conjunto de meios, mas uma eliminação de obstáculos*.” (*idem*: 14)

Para Grotowski:

²⁶ Por exemplo: “*representando o medo, o actor não deve começar por ter medo (a «viver»), depois pôr-se a correr; não, deve, primeiro, correr (reflexo) e só ter medo depois, pois vê-se a correr. Em linguagem teatral de hoje, isto significa: «Não é preciso viver o medo, mas exprimi-lo em cena por uma acção física»*.” (in *Teatro Teatral* 1980: 187)

O essencial, (...) é a capacidade de eliminar os elementos perturbadores, de modo a ultrapassar todos os limites. A técnica do actor “santo” é uma técnica indutiva, uma técnica de eliminação, ao passo que a do actor “cortesão” é uma técnica dedutiva, uma acumulação de maneirismos. (1975: 32)

O actor, do ponto de vista de Grotowski, deveria seguir a linha da eliminação: a via negativa, pois só assim poderá o actor chegar a um ‘acto total’, onde “*o ser transforma-se numa dádiva do eu que confina com a transgressão das barreiras e com o amor. Chamo a isto um acto total. Quando assim procede, o actor é uma espécie de provocação para o espectador*» (idem: 95).

O carácter provocatório do teatro é também uma característica do teatro de Artaud (1896-1948). Aliás, Grotowski e Artaud, apesar deste último de não propor nenhum treino para o actor, aproximam-se na forma de pensar o teatro, já que ambos procuravam um teatro no qual o actor pudesse revelar a sua humanidade. É por isso que no *Teatro e a Peste* (in *O teatro e o seu duplo*) Artaud aproxima o poder do teatro ao da peste.

... o teatro, tal como a peste, é um delírio e é também comunicativo (...) Pois se o teatro se assemelha à peste, não é apenas por afectar colectividades importantes e por as perturbar numa forma idêntica. No teatro, tal como na peste, há algo simultaneamente vitorioso e vingativo (...)

A peste apodera-se de imagens que estão dormentes, uma desordem latente, e expande-as, de súbito, nos gestos mais extremos, também o teatro toma os gestos e os impele até ao limite. Tal como a peste, o teatro refunde todas as ligações entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que já existe na natureza materializada. Reestabelece a noção de símbolos e de arquétipos que se manifestam como golpes silenciosos, pausas, saltos do coração, apelos dos humores, imagens inflamatórias lançadas de chofre para dentro das nossas cabeças abruptamente despertadas. O teatro devolve-nos os nossos conflitos dormentes com todas as suas potências e dá a essas potências nomes que aclamamos como símbolos; e eis que, ante os nossos olhos, se trava uma batalha de símbolos, a enfrentarem-se entre si, numa impossível contenda.

E só pode haver teatro desde o momento que o impossível principie de facto e que a poesia, que acontece no palco, sustente e leve ao rubro os símbolos tornados reais. (Artaud 2006: 31/32)

É o próprio Grotowski a referir que “*Artaud foi um grande poeta do teatro, o que significa um poeta das possibilidades do teatro e não da literatura dramática*” (1975: 89).

É com Brecht (1898-1956) que o actor ganha uma dimensão política no sentido mais activo. No teatro épico, o actor deveria ter um envolvimento político na sua arte e chamar o espectador para o evento teatral, tornando-o cúmplice do espectáculo. O efeito

do ‘distanciamento’ visava *“conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos”* (BRECHT 2005: 103). Brecht não cria um método de trabalho de treino do actor, já que o seu foco de trabalho é a criação estética para uma intervenção política, mas por isso mesmo, os seus experimentos permitiram reposicionar a arte do actor e passaram a exigir dele um conjunto de novas capacidades que respondam a esse repto. Brecht renuncia à quarta parede, provocando uma relação directa entre os espectadores e os actores. Estes não deveriam experimentar as emoções das personagens, mas fazer a sua descrição intelectual, o que lhes permite actuar de acordo com a sua tomada de posição política. Na relação com o espectador, o actor transita entre ser actuante e ser narrador, nesta transição o ‘estranhamento’ fica latente e permite incitar o espectador, também ele, a uma tomada de posição. O actor recorre aos *gestus*, acções reconhecidas enquanto praxis social, para compor o seu trabalho físico, e é neles que se baseia a criação estética de Brecht. Foi com Brecht que se começou a estabelecer a diferença entre o actor, o narrador e a personagem.

O que mais interessa, para o nosso estudo, nesta breve abordagem histórica às teorias e propostas práticas dos autores acima citados é, não só a exigência técnica que eles imprimem no trabalho do actor durante a sua preparação, mas o compromisso exigido com a arte do actor. Estes autores reclamam um actor implicado no fazer teatral de uma forma total. Vimos por exemplo, ao longo dos textos a que aludimos, a referência ao fazer teatro, como algo que vai para além de uma profissão e considera o actor como o indivíduo que, na sua profissão, faz reflectir a sua ideia de mundo. Essa mundividência exposta no palco torna a escolha desta profissão num acto que provoca ecos em toda a dimensão do seu ser. Alguns contemporâneos, como é o caso de Miguel Seabra, referindo-se à aprendizagem que teve com João Mota, reflecte isso mesmo: *“o teatro não é uma profissão, é uma opção de vida, porque te implica, na totalidade, como ser humano – emocional, física, mental, espiritualmente.”* (in Sinais de Cena; Dezembro de 2008: 50)

A antropologia teatral explica que a finalidade do treino é *“tanto a preparação física do actor quanto seu crescimento pessoal acima e além do profissional. Ele lhe dá um modo de controlar seu corpo e dirigi-lo com confiança, a fim de adquirir inteligência física”* (SAVARESE e BARBA 1995: 250), por essa razão esta corrente artística é central no presente estudo.

Ao contrário de outras profissões, a escolha de fazer teatro acarreta um posicionamento sobre o mundo – político, social, humano e portanto artístico – que não permite que haja uma dissociação entre o ofício e a vida pessoal.

Esta relação do teatro com o agente do fazer teatral coloca-nos algumas questões sobre a formação do actor. Neste sentido, importa perceber as diferentes categorias de trabalho que o actor pode desenvolver na sua formação. A vivência cultural, a consciência política, o treino físico, são também imprescindíveis na formação, pois ser actor é escolher uma profissão que envolve uma inscrição no mundo e requer uma atenção sobre ele, que trespassa as paredes do teatro ou da sala de preparação física e vocal, pois o actor, no exercício da sua profissão, posiciona-se no mundo na relação com a sua obra, e portanto, quanto maior a sua consciência, maior a possibilidade da sua arte ser transformadora.

Considera-se, portanto, que existem infinitas possibilidades de trabalho no domínio da preparação do actor, porém a que nos interessa, neste momento, é a preparação física que se baseia na filosofia da antropologia teatral, para a qual o treino do actor passa por um *“processo de dominar as suas próprias energias (...) de transformar os seus movimentos inertes em acção”* (BARBA 1995: 245)

Apesar do grande investimento de Eugénio Barba e Nicola Savarese na pesquisa sobre os elementos pré-expressivos do treino do actor, eles afirmam que *“...o treinamento não garante resultados artísticos.”* (BARBA 1995: 244).

Dissociar a pré-expressão, ou seja o trabalho de preparação do actor, da expressão do espectáculo, é um ponto de partida. Criar uma lógica de treino que prepare o actor para a actualização da sua presença em cena e que simultaneamente lhe dê suporte físico para responder às exigências da criação, é um dos princípios do trabalho.

Segundo a metodologia de trabalho do Odin Theatre existem, como já referimos, dois caminhos possíveis para a criação de um corpo pré-expressivo: a inculturação e a aculturação. Neste trabalho centrar-nos-emos na exploração do caminho da aculturação.

Os elementos presentes nas diferentes culturas estudadas por Eugénio Barba e o Odin Theatre foram: o equilíbrio, a dilatação, a energia, a equivalência, a cara e os olhos, os pés, as mãos, a oposição e o ritmo. A partir deste pensamento estruturámos o nosso próprio treino elegendo os seguintes elementos: a tonicidade, a equilibração, a oposição, o *koshi* e a tridimensionalidade, que não sendo todos os que estão presentes na antropologia teatral, têm a mesma origem conceptual. Qualquer um dos elementos

influencia e abarca o outro, sendo a sua divisão de carácter metodológico. Isto significa que, por exemplo, a equilibração só é possível se a função tonicidade estiver presente, ou seja, sem o envolvimento do tónus não é possível trabalhar o equilíbrio. Da mesma forma que a tridimensionalidade existe pela relação e contribuição dos outros três elementos.

Como podemos verificar, ao longo das décadas o trabalho do actor foi-se distanciando da literatura, para se aproximar do corpo. A separação entre a expressividade, vista como uma tradução da literatura para cena, e a pré-expressividade, momento no qual o actor prepara o seu corpo para que ele esteja criativamente disponível, gerou um pensamento sobre o trabalho do actor, bem como uma nova praxis. Esta, permitiu que se gerasse uma autonomia do corpo enquanto material artístico capaz de produzir sentidos que são independentes do texto. A pré-expressividade é, desta forma, um conceito que promove uma prática através da qual o actor prepara o seu corpo para que ele possa ser condutor de sentidos.

3. A pré-expressividade: contributos da psicomotricidade

A pré-expressividade é olhada, neste trabalho, como o suporte para uma dramaturgia do corpo, por isso interessa-nos definir os elementos presentes num corpo que trabalha ao nível pré-expressivo. Uma vez que a lógica da corporeidade do actor assenta numa relação com os elementos estruturantes do desenvolvimento humano, pois eles são condutores de sentido, em vez de portadores, importa perceber e descrever esses elementos psicomotores.

A contribuição da psicomotricidade²⁷ para o nosso estudo, foca-se aos dois primeiros factores²⁸ – tonicidade e equilibração – isto tem a ver com o facto de estes estarem

²⁷ A psicomotricidade é uma área que estuda os factores “*neurofisiológicos, psicológicos e sociais, que intervêm na integração, elaboração e realização do movimento humano [no qual] o essencial é a intencionalidade, a significação e a expressão*” (FONSECA 1988: 15/17). A psicomotricidade tem, no corpo humano, o seu objecto de estudo e no movimento a sua expressão. É portanto, uma área de estudo que estabelece pontes com o pensamento sobre o treino do actor e que contribuirá para a presente reflexão.

ligados à relação exclusivamente motora que o ser humano tem com o mundo, nos primeiros tempos da sua vida e esse ser um dos focos do trabalho físico do actor: conseguir dissociar a fisicalidade da organização mental. A equilibração e a tonicidade são funções que estruturam todas as outras funções, pois *“constituem a organização motora base que prepara a organização motora superior...”* (FONSECA 1992: 180). Por serem as duas funções mais concretas e de certo modo mais ligadas aos instintos básicos, são aquelas que estão presentes em todos os trabalhos de pré-expressividade.

A motricidade antecipa a psicomotricidade em termos filogénicos e ontogénicos. Só mais tarde a actividade mental superior absorve a motricidade, transformando-a em psicomotricidade, razão pela qual a psicomotricidade traduz a organização psiconeurológica que serve de suporte a todas as aprendizagens humanas. (FONSECA 1992: 180)

3.1 A TONICIDADE

A tonicidade é uma função psicomotora humana de base, que alicerça todas as outras funções psicomotoras (equilibração, lateralização, noção de corpo, estruturação espaço-temporal e praxias). À luz da psicomotricidade, a tonicidade *“está contida em todas as manifestações da motricidade (...) Toda a motricidade parte de uma tonicidade, tonicidade que a segue como uma sombra, preparando-a, apoiando-a e inibindo-a, isto é, auto-regulando-a”* (FONSECA 1993: 136).

Uma das mais interessantes características da tonicidade é que ela é o pilar do desenvolvimento psicomotor humano.

A *tonicidade* está, conseqüentemente, relacionada com as respostas adaptativas à *gravidade* e com todas as aquisições *anti-gravíticas* que postulam o desenvolvimento da protomotricidade e da paleomotricidade. (FONSECA 1992: 136)

É justamente este pilar que nos interessa pensar para o trabalho do actor. É no corpo, com ele e sendo nele, na sua dimensão mais elementar, que se presentificam as acções

²⁸ Falamos aqui dos estudos desenvolvidos por Vítor da Fonseca nas suas obras: “Manual de observação psicomotora” e “Contributos para o estudo da génese em psicomotricidade”. Este autor desenvolveu uma bateria de testes psicomotores que permitem perceber o grau de maturidade que uma criança apresenta. A bateria psicomotora foi baseada no modelo laboral de Luria (1977) o qual apresenta uma organização do cérebro de acordo com unidades funcionais e que esquematicamente estão divididas da seguinte forma: *“Primeira unidade funcional, para regular o tónus cortical e a função de vigília. – Segunda unidade fundamental, para obter, captar, processar e armazenar informação vinda do mundo exterior; - Terceira unidade fundamental, para programar, regular e verificar a actividade mental.”* (FONSECA 1988: 67) A estas três unidades, Fonseca fez corresponder sete factores psicomotores: 1.ª unidade – Tonicidade e Equilibração; 2.ª unidade – Lateralização, Noção de Corpo e Estruturação Espaço-Temporal; 3.ª unidade – Praxia global e Praxia fina.

cénicas. O actor do teatro físico²⁹ é antes de tudo um manipulador do seu tonús, ele domina-o e expressa-se através dele.

O ser humano pode apresentar uma paleta tónica dentro dos pólos: hipertonia e hipotonia; em qualquer uma destas variedades de estados corporais o actor comunica. Desta forma, o actor deve ser um mestre da eutonia, que é *“o estado tónico apropriado a cada situação postural ou praxica”* (FONSECA 1992: 138).

Grotowski refere essa plasticidade física que o actor deverá possuir quando afirma que *“o corpo deve parecer que não tem peso, ser tão maleável aos impulsos como a plasticina, e tão rijo como o aço quando funciona como suporte, capaz de dominar a própria lei da gravidade”* (1975: 99). Esta capacidade de adequação motora ao serviço do fazer teatral permite ao actor e ao encenador basear a criação teatral no trabalho físico do actor, materializando-o.

Transitar de uma relação textual para uma relação corporal é mudar o foco do trabalho e permitir a criação de jogo cénico a partir da fisicalidade dos actores, na qual a manipulação do tónus é nuclear, já que *“todas as sensações, para serem integradas, necessitam de um tónus optimal (eutonia)...”* (FONSECA 1992: 156). Esta metodologia é extremamente concreta, pois vive exclusivamente da realização física e das suas consequências na cena e nos companheiros de cena.

3.2 EQUILIBRAÇÃO

O equilíbrio é o resultado da função psicomotora designada equilibração, e esta é *“uma condição básica da organização psicomotora, visto que envolve uma multiplicidade de ajustamentos posturais antigravíticos, que dão suporte a qualquer resposta motora. A equilibração reflecte, consequentemente, a resposta motora vigilante e integrada, face à força gravitacional que actua permanentemente sobre o indivíduo.”* (FONSECA 1992:158).

Esta função, tal como a tonicidade, faz parte dos primeiros factores psicomotores humanos, e como tal é estruturante para os restantes factores, isto significa que as suas áreas de actuação se dão a um nível de maturação muito básico.

²⁹ A nomenclatura teatro físico aparece aqui para designar uma metodologia de trabalho assente na fisicalidade do actor e não uma estética.

Ainda assim, para a antropologia teatral o equilíbrio é um dos elementos transversais às várias culturas estudadas. Barba refere que *“uma mudança de equilíbrio resulta numa série de tensões orgânicas específicas, que compromete e enfatiza a presença material do actor, mas numa fase que precede a expressão intencional, individualizada”* (1995: 35). No espectáculo em questão, como veremos, existe toda uma construção da dramaturgia do corpo que assenta nas dinâmicas de alteração dos eixos de equilíbrio. Este primeiro encontro com a tensão muscular que é sustentada apenas na relação de forças, permite chegar ao que Barba denomina por ‘drama elementar’ e que explica a necessidade de reduzir o trabalho do actor a elementos extremamente simples, de forma a encontrar fisicamente os estados que movem o actor.

...o estudo do equilíbrio torna possível compreender como um equilíbrio em acção gera uma espécie de drama elementar: a oposição de tensões diferentes no corpo do actor é percebida cinesteticamente pelo espectador como um conflito entre forças elementares. (BARBA 1995: 38/9)

Quando Barba refere as forças elementares está, de certa forma, a referir-se a uma comunicação subliminar, já que é feita ao nível mais primário que o ser humano consegue sentir.

Constituir um plano de trabalho, num patamar onde o nível de maturação é elementar, significa centrar o trabalho do actor num núcleo pequeno de informação, ao qual, mais tarde, se associará a intenção, o texto e o jogo. Porém, esta é uma fase de pura relação física com a pesquisa cénica. É importante referir, no entanto, que *“O equilíbrio não depende do simples jogo de forças materiais em presença, mas da maneira como a consciência do corpo as reparte.”* (Gil 2001: 25)

3.3 OPOSIÇÃO

No *Dicionário de Antropologia Teatral*, Barba e Savarese, separam os conceitos de oposição e de dilatação, porém, no treino que estruturámos, um leva ao outro. Ou seja, partindo da criação de oposições físicas pode chegar-se a um corpo dilatado.

Qualquer movimento que o actor realiza, em simultâneo realiza o seu negativo (ver n.º 21 do auxiliar de leitura). Ou seja, existe sempre um movimento que contraria o movimento original. Esta proposta objectiva a criação de forças contrárias, que são inversamente proporcionais ao que acontece no dia-a-dia. Quanto mais músculos estão envolvidos numa acção, mais densidade é possível criar. O que é interessante na dilatação da esfera

sensorial do actor é que com essa *“dilatação no espaço, a atenção do espectador é direccionada e focalizada e, ao mesmo tempo, a acção dinâmica do actor torna-se compreensível.”* (BARBA 1995: 184)

Este actor, que se projecta para além dos limites do seu corpo, que se encontra num estado intensificado, uma vez que com o trabalho de oposição *“as partículas que compõem o comportamento quotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido.”* (BARBA 1995: 54), possui um maior potencial expressivo. A criação das figuras baseia-se também neste elemento; é a criação de oposições que potencia a expressividade do corpo.

Desde os exercícios de alongamento, nos quais se procura cindir os músculos, aos trabalhos específicos de lançamentos, exercício que procura desdobrar a acção de lançar nas suas micro acções (ver n.º 22 do auxiliar de leitura), a oposição está presente.

Pensamos a oposição enquanto conflito do corpo; não um conflito intelectual, mas antes um conflito de interesses motores, que contribuem para perceber uma dramaturgia do corpo que é independente da narrativa.

3.4 KOSHI

Um dos trabalhos centrais no processo, que acompanhou todas as fases da pesquisa e mesmo de preparação para os espectáculos foi o trabalho de base. Chamámos base ao treino formulado para encontrar o centro do corpo e do movimento. Encontrar a base ou o *koshi*³⁰, é uma condição essencial quando se pretende desenvolver esta linha de trabalho; assente no corpo do actor. A dança contemporânea trabalha a partir do centro que é um termo equivalente ao *koshi*. É para este ponto que convergem as mudanças de equilíbrio e onde o corpo do bailarino ou do actor se apoia para desenvolver a sua corporeidade.

Encontrar o *koshi* é uma tarefa árdua e por isso existem diferentes exercícios que permitem procurá-lo³¹.

³⁰ Koshi é um termo japonês, aprendido no estágio no LUME, para designar a presença do actor, é também o nome dado a um ponto específico do corpo que fica entre o umbigo e o cóccix. É, ainda, o nome dado ao exercício de deslocamento no espaço, utilizando o centro do corpo como origem do movimento e que foi amplamente explorado neste processo.

³¹ Exemplos:

É também, mais tarde, no centro que são originadas as acções. Acção diferencia-se de gesto na sua procedência. Segundo Grotowski, a acção tem a sua origem no centro da coluna vertebral enquanto que o gesto é um movimento periférico do corpo.

Neste âmbito, o que, em termos psicomotores, se pede aos actores é que usem duas leis para a preparação física do seu corpo; a lei cefalo-caudal e a lei próximo-distal.

“Toda a sua [ser humano] complexa maturação neurológica reflecte a expressão de duas leis invariantes do desenvolvimento dos vertebrados: a *lei cefalo-caudal* e a *lei próximo distal*; a primeira relacionada com o esqueleto axial, isto é, com a maturação neuromuscular da coluna; a segunda associada com o esqueleto apendicular, portanto relacionada com a maturação neuromuscular das extremidades, pés e mãos.” (Fonseca 1992: 136)

O que torna interessante esta descrição é transferi-la para a reflexão sobre a prática do treino do actor, no qual é pedido aos actores a utilização, precisamente, destas duas leis na composição do seu corpo pré-expressivo. Uma vez criadas acções respeitando estas leis, podemos conhecer a origem do movimento, dotando-as de uma forte interioridade e levando o actor para a descoberta da organicidade, elemento fundamental para uma dramaturgia do corpo. Entendida como linha de unidade sequencial dos movimentos, a organicidade está próxima da unidade de acção aristotélica, não em termos narrativos, mas na relação causa-efeito.

3.5 TRIDIMENSIONALIDADE

Da relação complexa estabelecida entre estes conceitos pré-expressivos – tonicidade, equilíbrio, oposição e *koshi* – encontra-se uma fisicalidade a partir da qual se materializa a fisiologia do actor.

Um corpo tridimensional é um corpo que se multiplica em projecções no espaço, não se preocupando apenas com um plano de movimento (o frontal, por exemplo) e que procura a assimetria nos três planos do movimento: frontal, sagital e transversal.

1. Caminhar pelo espaço centrando o movimento no baixo abdómen e não permitindo que a transferência de eixo, recorrente da troca de peso de um eixo para o outro, se dê. Esta condicionante faz com que o corpo do actor flutue no espaço. (Ver o n.º 23 do auxiliar de leitura.)

2. Trabalho a pares; um contraria o movimento do parceiro, fazendo a força inversa ao sentido da sua movimentação, usando, para isso, um lenço. (Ver o n.º 24 do auxiliar de leitura.)

3. Ficar imóvel, focado no abdómen, enquanto o parceiro trepa pelo seu corpo. (Ver o n.º 25 do auxiliar de leitura.)

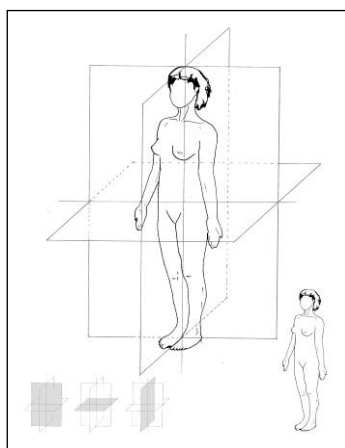


Fig.5 – Planos Cardinais

Grotowski associa a organicidade à assimetria e refere que, *“uma coisa simétrica não é orgânica. A simetria é um conceito da ginástica, não da educação física para teatro. O teatro exige movimentos orgânicos”*. (1975: 150)

É necessário que todo o corpo do actor se envolva e se modifique na execução de uma acção, para que se crie um movimento orgânico, isto não quer dizer que essas modificações sejam visíveis, porém internamente a organização tónica está em permanente mutação.

Retirar o trabalho do actor de uma visão realista, pensando a criação de figuras a partir de uma tridimensionalidade é sair de uma zona de estabilidade para entrar numa zona de conflito muscular, ósseo e articular, na qual o actor é forçado a fazer uma gerência mais dinâmica da sua corporeidade e da projecção de sentidos.

Estes cinco elementos, tonicidade, equilibração, oposição, *koshi* e tridimensionalidade, foram trabalhados intensivamente ao longo da preparação do actor, que neste projecto foi centralizada em dois momentos: residência I e residência II, continuando, de forma menos intensa, no decorrer dos ensaios.

4. Da tetradimensionalidade à actualização

O ser humano manifesta-se de duas formas conjugadas: no tempo e no espaço. O actor em cena deverá otimizar essa relação tempo/espaço em função da qualidade da sua presença.

É comum pensar o corpo na sua dimensão espacial; ele tem uma altura, uma largura e uma profundidade. No trabalho a desenvolver, o actor deverá agir com o seu corpo não de uma forma plana, onde se exploram apenas as duas primeiras dimensões, mas usar todas as suas articulações de forma a ganhar uma relação com a profundidade do corpo. Um corpo tridimensional é construído a partir da ideia de que cada uma das suas articulações se dirige a uma parte diferente do espaço. Este tipo de trabalho, leva-nos à construção de fisicalidades muito fortes e que transportam consigo um conjunto de signos, por vezes, de difícil compreensão.

Na construção de uma tetradimensionalidade, o corpo dirige-se para diferentes zonas do espaço de apresentação – oposição –, no qual os actores ampliam os limites do seu corpo. Falamos de limites fora da pele, ou seja do espaço sensorial de cada um, ou do espaço do corpo tal como o definiu José Gil: *“o espaço do corpo: prolonga os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis; é um espaço intensificado, por comparação com o tacto habitual da pele.”* (2001: 58).

O espaço do corpo é uma realidade quando se vê o actor a jogar em cena num campo de intensidades. Este espaço do corpo é construído a partir das oposições; se existe uma força contrária àquela que se pretende executar, a densidade corpórea é ampliada.

Quando se trabalha o lançamento do bastão (ver o n.º 22 do auxiliar de leitura), por exemplo, estamos a treinar a ampliação energética – o espaço do corpo – independentemente do sistema de signos, que em fase posterior se associará.

José Gil refere que,

Este corpo [paradoxal] compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser no espaço e de devir espaço, quer dizer de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advêm texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados... (GIL 2001: 69)

Esta concepção do corpo do artista das artes performativas (José Gil refere-se ao bailarino, mas nós alargamos o estudo para o actor), elucida-nos sobre a dimensão espacial do trabalho do actor ao nível da base, ou seja das fundações, onde depois se

edificação os pilares. O corpo tridimensional é construído, tendo como linha de orientação a oposição e a tridimensão dos movimentos, donde a tonicidade e o equilíbrio são fulcrais na sua edificação.

A partir de uma visão fenomenológica, o corpo “*é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido (...) eu tenho consciência do mundo por meio de meu corpo*” (MERLEAU-PONTY 1999: 122). Segundo este ponto de vista, é no corpo e pelo corpo que o ser humano se posiciona no mundo, já que “*não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo*” (*idem*: 207/8).

O agente da performance, o actor, tem na sua presença a capacidade de guiar o acontecimento; é na sua dimensão espacial e sobretudo na sua dimensão temporal que acontece a acção teatral. É por isso que introduzimos aqui a ideia de tetradimensionalidade do corpo do actor, pois o teatro acontece no aqui e agora, e também o corpo do actor assim se manifesta e é isso que faz a criação teatral e o trabalho do actor – e dos artistas performáticos – ter um carácter efémero.

Merleau-Ponty, refere:

Enquanto tenho um corpo e através dele ajo no mundo, para mim o espaço e o tempo não são uma soma de pontos justapostos, nem tampouco uma infinidade de relações das quais minha consciência operaria a síntese e em que ela implicaria meu corpo; não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca. (*idem*: 194/5)

A dimensão espacial associada à dimensão temporal, são características que cooperam no pensamento sobre a tetradimensionalidade da presença do actor. Estamos a criar dados que nos permitem materializar a presença, mesmo considerando-a invisível. Isto relaciona-se directamente com o evento teatral, mas também está presente no treino do actor. Erica Fischer-Lichte, a propósito do carácter efémero de uma performance, adianta:

A materialidade de uma performance – as suas dimensões de espacialidade, fisicalidade e qualidade de som – existe no e pelo seu próprio transcurso. Daqui deriva o paradoxo da performance: ela é efémera e transitória, mas o que surge e toma forma no seu decurso, manifesta-se como *hic et nunc* e é experienciado como presente de uma forma particularmente intensa. (FISCHER-LICHTE 2005: 74)

No trabalho do actor, tanto no treino pré-expressivo como no momento da expressão, a consciência destas dimensões – no aqui (espaço) e no agora (tempo) – é fundamental para que a sua presença esteja constantemente num processo de actualização e não de

repetição, já que “...a criação do actor é imperativa, isto é, situa-se num lapso de tempo determinado e num momento preciso” (GROTOWSKI 1992: 93)

A presença cénica, mais do que um elemento de treino é a construção de um efeito co-presencial com o espectador. Ou seja, a presença é antes de tudo o resultado que o actor produz após a activação dos elementos pré-expressivos em contacto com a intencionalidade criativa e revela-se no momento da representação. Ela permite, usando a terminologia de Erika Fisher-Lichte, provocar uma experiência liminar entre espectadores, resultante da característica do evento teatral ser no “aqui e agora”. (2005)

Por isso mesmo, Barba refere que

Usando os exercícios de treinamento, o actor testa a habilidade para adquirir uma noção de presença total, uma condição que terá de encontrar novamente no momento criativo da improvisação e da representação (1995: 246)

É também possível treinar a presença cénica, isto é, a capacidade do actor se actualizar. Um dos trabalhos que usámos para fazer essa manutenção foi o jogo “Vítima, Vilão e Salvador”³², durante o qual os jogadores estão em permanente processo de leitura e actualização de si e da cena. Quanto maior for a capacidade de o actor actualizar o presente e quanto menor for distância entre o acontecimento e a sua actualização, mais probabilidades tem o actor de se manter no jogo. A simplicidade desta proposta metodológica faz com que o actor focalize a sua atenção nas acções presentes, longe de quaisquer psicologismos. Com o decorrer do tempo, o grau de dificuldade do jogo vai aumentando³³, tal como o grau de atenção. (ver o n.º 26 e 27 do auxiliar de leitura)

³² Vítima, Vilão e Salvador: ver o n.º 26 do auxiliar de leitura.

Descrição: Jogo de grupo, onde existem três papéis: a vítima, o vilão e o salvador. É basicamente um jogo da apanhada. O jogo começa quando um dos participantes escolhe uma vítima, assumindo, desta forma, o papel de vilão. Existem sempre dois protagonistas (a vítima e o vilão) que estão no foco da acção, sendo que os outros jogadores movem-se pelo espaço gerindo-o e apoiando as acções dos protagonistas. O objectivo do vilão é apanhar a vítima; o objectivo da vítima é fugir do vilão.

A qualquer momento do jogo a vítima, que está a ser perseguida pelo vilão, pode pedir ajuda a qualquer jogador – salvador – que ao ser chamado pelo seu nome assume o papel salvador da pessoa que o chamou e torna-se imediatamente o vilão do antigo vilão do jogo, passando este último a ser a vítima.

Sempre que alguém é apanhado deve imediatamente levantar o braço e encostar-se à parede de forma a que todos os jogadores possam “ler” que este já não está a jogar.

³³ Nível 1 - Joga-se com os próprios nomes e as regras são as acima descritas.

Nível 2 - Cada jogador escolhe um animal, sendo chamado pelo som que escolheu para o seu animal.

Nível 3 - Cada jogador escolhe um gesto, o jogador é chamado pelo seu gesto. Aqui a componente visual é muito importante. Nesta versão consegue-se um nível de silêncio muito interessante.

Nível 4 - Este é o momento mais complexo, pois associamos a este jogo o exercício de lançamentos. Torna-se desta forma, o formato mais complexo e também o mais exigente em termos de concentração, gestão do espaço, eficácia física e tempo de resposta. (Ver o n.º 27 do auxiliar de leitura.)

O jogo começa com todos os jogadores em roda, um deles tem um bastão: o vilão. O jogo começa no momento em que o vilão escolhe a vítima, lançando-lhe o bastão. A vítima, com o bastão na mão, foge do vilão. Neste momento todos os jogadores são potenciais salvadores, têm portanto que se manter alerta,

Sobre esta questão, Meyerhold discorre:

O bom actor distingue-se do mau, na medida em que não representa na quinta-feira da mesma maneira que representa na terça. A alegria do actor não é repetir o que lhe saiu bem, mas de variar e improvisar no quadro do conjunto. Restringindo-se em função do tempo e do espaço assinalados na composição do espectáculo ou o conjunto dos seus parceiros, o actor sacrifica a unidade. (1980: 276)

Também Stanislavski, a falar para os seus alunos, pela boca de Tortsov:

... da primeira vez, foram impelidos pela intuição e pelos sentimentos. Mas agora repetiram tudo mecanicamente; em vez de reviverem, de recriarem, simplesmente «reproduziram». (Stanislavski 1979: 187)

Este autor liga os sentimentos à execução viva da cena. De facto, podemos perceber esta associação se lembrarmos o contexto em que surgiu: final do século XIX. Para nós o que importa é a diferença que Stanislavski faz entre a repetição e o reviver da cena.

É certo que uma representação não se pode limitar à pura repetição do que já foi. O actor não acede à memória corporal para repetir o que foi feito no ensaio ou na estreia de um espectáculo. O que se pretende é encontrar uma dinâmica permanente entre o que foi e o que está a ser no momento: no aqui e agora, independentemente da acção ficcional. Mais relacionado, portanto, com uma busca de ‘momentos presente’ (STERN 2003), contribuindo para a relação com a dramaturgia do corpo.

Este carácter não-perene do teatro, exige do actor que se dedique a saborear o ‘mesmo’, que não é o mesmo: é, no fundo, um devir da acção primeira, com a mesma vida com que o descobriu. Esta é a condição mais delicada da arte do actor e da arte do teatro. O actor deverá ser, antes de tudo, um explorador, deverá treinar em si mesmo a capacidade de olhar para o que acontece em cena e fora dela (no público) e agir de acordo com a dinâmica que se está a gerar no momento do espectáculo; porque, na verdade, o que está a acontecer é novo: é um devir do já acontecido, é um repetir de forma renovada. Se a pulsão do espectáculo for sentida, se dela emergirem contágios permanentes é possível que o actor, apurando a sua escuta, proceda a actualizações permanentes, condição base para a criação de uma tetradimensionalidade. Estar em cena é ter a capacidade de actualizar o presente.

Na temporada que fizemos com o espectáculo “Chuva Pasmada”, no total de vinte e seis espectáculos, divididos em quatro meses e em dois espaços diferentes, pudemos perceber a fragilidade do trabalho do actor e o quão paradoxal ele se pode tornar. Não

pois a escolha do salvador faz-se com o lançamento do bastão. Ou seja, quando a vítima lança o bastão para um jogador, este passa a ser o salvador, que deverá lançar o bastão para o vilão, tornando-se este a vítima e o salvador passa a ser o vilão.

nos referimos às questões de ritmo ou erros claros. Falamos de um estado, do plano da invisibilidade, que, pela sua natureza imaterial é impossível descrever. Esse estado é uma sintonização, a qual é percebida por todos os intervenientes do espectáculo que agem dele e com ele, produzindo uma capacidade de permanência nesse estado, só possível devido à capacidade de actualização cénica ininterrupta, do ponto de vista individual e colectivo.

5. Para um corpo-revelação: um Corpo sem Órgãos

*Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.*

Antonin Artaud

Corpo sem Órgãos (CsO), é uma expressão utilizada pela primeira vez por Artaud, em 1948 no poema radiofónico *Para acabar com o julgamento de Deus* e que entretanto já foi alvo de inúmeras reflexões.

O CsO é uma impossibilidade e é nesse sentido que ele é interessante, já que é através da busca utópica de um corpo-sem-órgãos – pois perscrutá-lo supõe a total eliminação de resistências – que se encontra um corpo num estado de intensidade capaz de se auto-alimentar, de se projectar e de se revelar, como desejou Artaud e mais tarde Grotowski. Este conceito é importante para a edificação de uma dramaturgia do corpo, pois ela acontece no plano do sensível, no qual o corpo físico tem menor relevância que o corpo sensorial. Apesar de o corpo físico ser o gerador de um corpo imaterial que se projecta no espaço, tal como vimos no primeiro capítulo nos diagramas dos planos de intensidade, é a partir do espaço do corpo (GIL 2001) que se estruturam as linhas de sentido, já que ele é visto:

não como um «fenómeno», um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objectivo, mas como um corpo metafenómeno, visível e virtual ao mesmo tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. (GIL 2001: 68)

O termo CsO foi resgatado pela filosofia deleuziana que especulou sobre as suas aplicações e características. José Gil, por seu lado, apresenta uma abordagem mais ampla do conceito:

Porquê essa expressão de um corpo que não tem órgãos? Porque compõe esse corpo um plano de imanência?

Digamos, simplesmente, que o corpo habitual, o corpo-organismo é formado de órgãos que impedem a livre circulação da energia. A energia é investida e fixada nos sistemas de órgãos do organismo (...) Desembaraçar-se deles, constitui um outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau, tal é a tarefa do artista... (GIL 2001: 73)

A tarefa aqui descrita, que passa por facilitar o livre trânsito da energia, foi aplicada na pesquisa para a criação de “Chuva Pasmada” através do treino energético³⁴. Trata-se de um trabalho de exaustão física, que tem como objectivo gastar todas as energias quotidianas do actor, chegando a energias mais profundas. Segundo Burnier, o treino energético permite *“expurgar as energias primeiras e entrar em contacto com as mais profundas, dinamizando energias potenciais (...) bem como a busca de um absurdo pessoal”*. (2001: 86)

O treino energético procura libertar o actor dos automatismos, do recurso a lugares comuns e das resistências. Este processo busca uma utilização não realista do corpo na qual a tridimensionalidade se encontra presente, sendo que a assimetria e o movimento permanente permitem uma constante mutação física, bem como o acordar de energias potenciais do actor. Outra característica que distingue este trabalho é a utilização da coluna enquanto origem e reperiutora dos impulsos físicos e do movimento. Trata-se de um processo não formalizado, apesar de ter uma estrutura de base que guia o decorrer do trabalho.³⁵ É na busca de um corpo sem órgãos, desejo de aniquilar as condicionantes humanas para se superar, que usamos o treino energético. A superação dos limites físicos do actor permite-lhe transcender a sua condição, deixando, por momentos, o seu sentido revelar-se.

No treino energético, a regra é não desistir, apesar do esgotamento físico que provoca, devendo passar-se por diferentes dinâmicas, velocidades, ritmos, fluidezes, intensidades, densidades, níveis e outros elementos pertencentes ao vocabulário corporal. Pretende-se ultrapassar várias fases de cansaço, num mergulho que procura resgatar as energias potenciais do actor e o seu imaginário.

³⁴ Metodologia aprendida num estágio no LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade de Campinas) no ano de 2005.

³⁵ A descrição que se segue serviu de linha orientadora para o trabalho, apesar de o tempo de permanência em cada fase ser variado.

Construção do corpo energético, uma proposta: deitar; esticar; espreguiçar; tirar o tronco do chão; tirar o quadril do chão; trabalhar com quatro apoios (nível baixo); nível médio; nível normal; deslocar pelo espaço; acelerar a deslocação mantendo o corpo tridimensional; ir até 100% da velocidade; estar no máximo 20 segundos; parar; controlar a respiração; perceber a energia criada; manutenção da energia criada (ainda parado); caminhar com o corpo energético.

Para ser possível perceber bem a relação dos impulsos internos e sua resposta física, pode-se repetir a seguinte estrutura: explodir durante 20 segundos; parar; explodir durante 10 segundos; parar; explodir durante 5 segundos; parar; explodir / parar; explodir internamente; sentir os implusos; deixar os implusos repercutir em todo o corpo; dança dos impulsos.

Grotowski, em *Para um teatro pobre*, refere que o corpo do actor “*tem de estar liberto de toda a resistência. Tem de, virtualmente, deixar de existir.*” (1975: 33). Tal como Grotowski atribuímos ao corpo do actor uma importância central no fazer teatral, porém ele é portador de resistências que o impedem de se revelar em cena. Para tal – permitir um processo de revelação – o actor deverá desenvolver um trabalho de eliminação de resistências. Enquanto trabalho de pesquisa para os actores, Grotowski propunha a exaustão física, metodologia que se assemelha ao treino energético do LUME e que foi usada na preparação dos actores desta pesquisa. Os objectivos seriam os mesmos, isto é, a eliminação das resistências e a criação de um corpo disposto a revelar:

Quando digo «superai-vos», peço o «impossível». Às vezes somos obrigados a não parar, apesar da fadiga, e a fazer coisas que sabemos não poder fazer. Quer isto dizer que se é também obrigado a ser corajoso. A que nos conduz isso? Há certos pontos de fadiga que rompem o controle da razão, um controle que nos bloqueia. Quando arranjamos coragem para fazer coisas que são «impossíveis», descobrimos que o nosso corpo não nos bloqueia. Fazemos o «impossível» e a separação que em nós existe entre a concepção e a capacidade do corpo desaparece. Esta atitude, esta determinação, é um treino para ultrapassarmos os nossos limites. Não há limite da nossa natureza, há é o limite da nossa comodidade. Os limites que impomos a nós próprios é que bloqueiam o processo criador, porque a criação nunca é cómoda. (GROTOWSKI 1975: 194/5)

A questão acima referida: o implodir permanente dos limites do actor, foi uma preocupação no processo de criação de “Chuva Pasmada”, pensamos que um corpo sem resistências – condição impossível – é um manifesto, pois ele não é corpo, mas corpo-revelação. Condição impossível, pois à medida que nos aproximamos de um CsO também o dotamos de ferramentas que se transformam em resistências. Manifesto, porque a invisibilidade do corpo é maior do que aquilo que ele revela. Isto significa que ele será não mais um corpo, mas antes um veículo sem resistências ao que se propõe dizer, ou seja um ‘corpo-revelação’.

O conceito por nós proposto – corpo-revelação – contém em si o potencial de criação de sentidos que é inerente ao actor e que ele usa para operar a sua dramaturgia.

Artaud e Grotowski parecem concordar no modo de conceber o trabalho do actor, no qual a virtualidade do seu corpo é uma realidade. Em ambos podemos perceber que existe uma ideia paradoxal na qual o corpo do actor, ao mesmo tempo que é a sua matéria de expressão, encontra nele resistências para se manifestar.

A construção utópica de um CsO é, pois, a alternativa para a livre criação. Esta estranha ideia de um corpo que está privado dos seus órgãos, tem força no seu carácter sublime e

é esse mesmo carácter que impede a sua materialização. Desta forma, o CsO é um corpo virtual, ou melhor, a virtualização do corpo, sendo que ele se revela através do campo de intensidades criado para a ele mesmo chegar. O CsO é um processo que se manifesta no desejo de a ele chegar.

A questão da virtualidade, está presente nos estudos de Deleuze e de Guattari: “*que haja virtual significa (...) que nem tudo é dado, nem passível de ser dado.*” (ZOURABICHVILI 2004: 117)

Desta forma, o treino energético, contribui para a criação de um CsO. Este manifesta-se na sua natureza virtual, pois ele dá “*a si próprio prolongamentos no espaço, de tal modo que se forma um novo corpo – virtual, mas pronto a actualizar-se e a deixar que gestos nele se actualizem.*” (GIL 2001: 58).

É nesta condição, de um corpo virtual, que o actor amplia o seu corpo e inicia o processo de composição cénica.

O actor deseja um corpo que comunica, um corpo que nele mesmo encerre toda a complexidade humana, que permita criar linhas, planos e vectores que abram possibilidades a um entendimento do ser humano. Para Deleuze: “*Cada CsO é ele próprio um planalto que comunica com os outros planaltos sobre o plano de imanência. É uma componente de passagem.*” (2007: 209)

Esta característica – componente de passagem – faz do CsO e sua virtualidade, um meio de propagação de um sentido teatral, que tem a sua origem nos impulsos e nos afectos que por ele transitam. O processo para chegar a um corpo esvaziado de órgãos deixa “*uma nuvem flutuante de afectos, uma névoa de sensações num espaço atmosférico. Este meio é antes de mais afectivo. E percorrido por dinamismos caóticos sem ponto de ancoragem.* Se o afecto potencializa a expressão, já que “*atrai a ele matérias que se fundem com a pele*” (GIL 2001: 77), o corpo do actor deverá ser um corpo atracção, por onde passam afectos prontos a reverberar para o espaço cénico. Portanto, criar um CsO é elevar a capacidade do actor de receber e propagar afectos.

Desta forma, é necessário perceber como se constrói um CsO. José Gil, no seu recente livro, *O imperceptível devir da imanência*, sugere:

Duas condições são necessárias para que o corpo onde fluem as intensidades se forme:
a. que o espaço interior esvaziado se reverta sobre a pele. Constitui-se assim um corpo liso, sem órgãos; b. que a pele, impregnada do espaço interior, se torne matéria-corpo do corpo pleno. Assim, o CsO adquire uma consistência que combina os materiais mais diversos. (2008: 191)

A reversão do espaço interior no espaço exterior provoca também uma instabilidade, que é própria da condição da procura de um CsO e que acontece num território no qual a fragilidade está presente. É, pois, condição do CsO uma fragilidade no sentido de superar as resistências, pois é na fragilidade e através dela que se promove o encontro de Corpos sem Órgãos capazes de criar.

Um corpo tetradimensional (atrás referido) é o início de um CsO. Podemos assumir que a reversão do corpo revela-se naquilo que Barba definiu como dilatação e que está presente no treino energético. O corpo dilatado é um corpo que emana energia, sendo que, a partir da sua implementação, é possível criar novelos de intensidades que promovem o desejo do CsO.

O corpo sem órgãos deleuziano supõe uma matéria na qual o desejo possa activar-se. Por exemplo, o masoquista encontra na dor a edificação do seu corpo sem órgãos; qual será, então, a matéria na qual o actor vislumbra o seu corpo sem órgãos? Será um corpo de afectos? O treino energético é uma metodologia que busca o ultrapassar dos limites do corpo, que, levado ao limite, é uma forma de aniquilamento do corpo, pois na busca de eliminar as suas limitações físicas permite ascender ao plano dos afectos. Pensamos que esta elaboração se aproxima do “atleta afectivo” de Artaud.

Se CsO é a impossibilidade de sê-lo, o corpo contém em si mesmo o desejo de ser; é, paradoxalmente, do nascimento do desejo, segundo Deleuze e Guattari, que nasce o próprio Corpo sem Órgãos:

O CsO é desejo, é ele e através dele que se deseja. Não porque é plano de consistência ou o campo de imanência do desejo; mas, mesmo quando cai no vazio da desestratificação brutal, ou então na proliferação do estrato canceroso, mantém-se desejo. O desejo vai até aí, ora deseja a sua própria aniquilação, ora deseja a potência de aniquilar. (2007: 217)

A contradição desta afirmação, pois se o CsO não é passível de existir, ele não pode desejar, permite-nos presumir que o que existe é o desejo de transcendência que, no limite, ambiciona a própria aniquilação do corpo, pois este é um obstáculo ao carácter sublime da sua existência e simultaneamente permite que haja o desejo. É por isso que a existência de um CsO é uma ilusão, no fim, o que existe é o desejo.

Desenvolvendo-se ao nível das sensações, o treino energético constitui uma metodologia que abre um novo território para a preparação corporal do actor, pois a *“modulação mais abstracta e mais fina da energia basta para actualizar os movimentos corporais mais concretos. A energia é o que agencia agenciamentos.”* (GIL 2001: 72)

Se o treino energético provoca a criação de um corpo virtual, próximo daquilo que poderíamos chamar CsO, e a energia é o que resulta da manutenção deste corpo virtual, sendo ela mesma uma fonte de agenciamentos, então, uma vez criado um corpo virtual ele auto-alimenta-se.

O treino energético foi aqui adoptado por se considerar que é uma boa prática na procura das energias vitais de cada actor. Tem início com a consciencialização do centro do movimento, abertura do corpo e dinâmica progressiva de movimentos. A ideia principal é seguir os impulsos que se sentem no corpo e eliminar o tempo entre a formação dos impulsos e a reacção a esses mesmos impulsos. Focar o trabalho unicamente na acção e reacção aos impulsos internos, desactivando progressivamente os *inputs* do cérebro, deixando-se apenas descontrolar e, de forma consciente, projectar o corpo no espaço sem preocupação com a forma, apenas com a energia que o corpo emana continuamente. Esta pode ser, de facto, uma metodologia de trabalho de preparação do actor.

Já nos anos 70 do século XX, Grotowski propunha, que o actor deveria: *“Agir – isto é, reagir – não para conduzir o processo, mas para se reportar a experiências pessoais, para ser conduzido. O processo é que tem de nos levar. Nestes momentos, há que ser interiormente passivo, mas exteriormente activo.”* (1975: 195)

O treino energético permite a construção de um corpo energético que promove a fluidez da energia e esta, por sua vez, cria agenciamentos. Aguçar a construção de um CsO é dotar o corpo de agenciamentos e de redes de relações que formam um plano de imanência.

É neste sentido que podemos falar do corpo como um todo. Não um todo como um organismo onde uma função global se encontraria em cada parte, mas no sentido em que o corpo-todo constitui o mapa do agenciamento de todos os agenciamentos possíveis. Produz naturalmente um corpo sem órgãos, um plano de imanência. (Gil 2001: 72)

No trabalho de exaustão física do Teatro Laboratório pretendia-se que as *“diferentes partes do seu corpo [dessem] livre curso aos diferentes reflexos, muitas vezes contraditórios”*. (GROTOWSKI 1975: 66)

O principal foco seria a dinâmica acção/reacção no plano físico. Tudo o que acontece deverá ter uma reacção física. O jogo do CsO é do plano dos afectos, portanto o pensamento deverá estar no corpo:

É evidente que há que pensar, mas com o corpo, logicamente com precisão e responsabilidade. Tem de pensar-se com o corpo todo, por meio de acções. Não pensar no resultado e menos ainda que seja belo. Se o resultado surgir espontânea e organicamente, como impulsos vivos, dominados, será sempre belo – muito mais belo do que um cem número de resultados calculados, tomados em conjunto.» (Grotowski 1975: 161)

Artaud, por seu turno, diz-nos que *“todas as emoções têm uma base orgânica. É ao cultivar a sua emoção no seu próprio corpo que o actor faz elevar de novo a voltagem do seu corpo.”* (ARTAUD 2006: 155) Ou seja, a vida do actor está directamente relacionada com as emoções corporais, porém Damásio alerta para que *“a consciência e a emoção não podem separar-se”* (2001: 35) e que *“o corpo é o palco principal das emoções, quer directamente, quer através da sua representação nas estruturas somatossensoriais do cérebro.”* (2001: 328). Estamos, portanto, a falar de relações primárias, focando o processo de criação de um CsO ao nível de maturação mais elementar e que é do âmbito da consciência nuclear (DAMÁSIO 2001), pois é esta que *“fornece ao organismo um sentido do si num momento – agora – e num lugar – aqui. O âmbito da consciência nuclear é o aqui e o agora.”* (idem: 35)

Partindo deste pressuposto é evidente o comentário de Artaud:

Parece pois que qualquer actor, mesmo o menos dotado, pode, por meio deste conhecimento físico, aumentar a sua densidade interior e o volume dos seus sentimentos, e que, desse domínio, resulta uma expressão plena. (2006: 153/4)

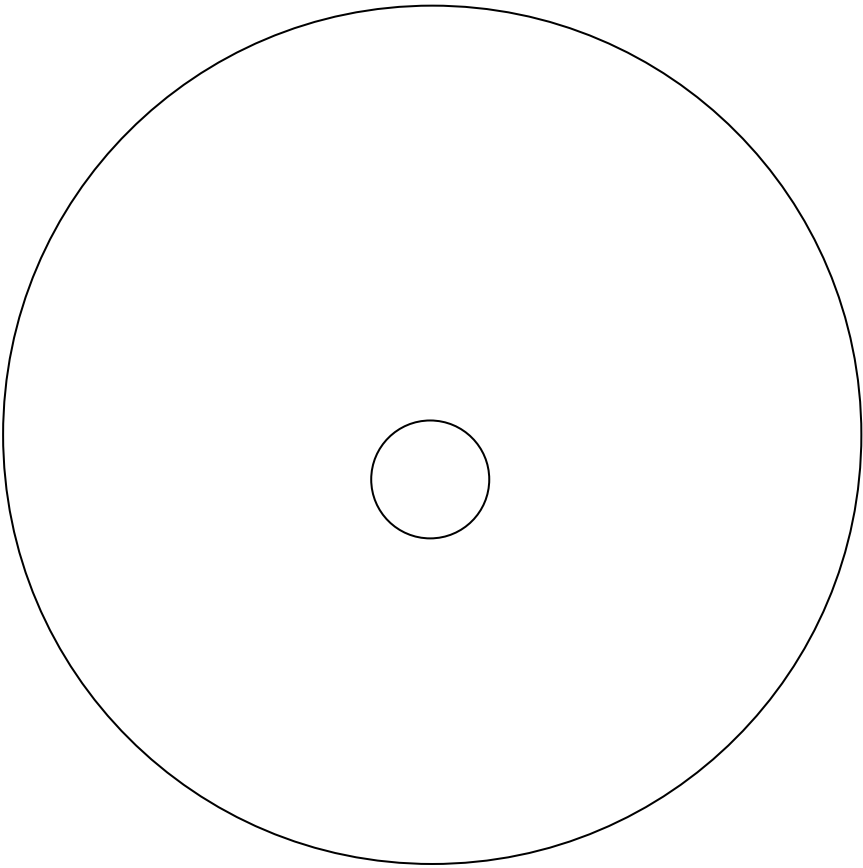
Artaud, sintetiza esta relação com uma imagem poética, mas que clarifica todos estes pressupostos:

O actor é como um atleta, mas com uma diferença surpreendente; o seu organismo afectivo é análogo ao organismo do atleta, é-lhe paralelo, como se fosse um duplo, embora não actue no mesmo plano.

O actor é um atleta do coração. (2006: 147)

O actor é um ‘atleta do coração’, pois ele possui um corpo-revelação, que pelas suas características sublimes amplia o seu carácter invisível, permitindo ser revelador, ou seja, ele é maior naquilo que quer revelar do que na sua existência material. E isto tem consequências na dimensão dramática do corpo, pois ela acontece na dimensão invisível da corporeidade do actor.

Auxiliar de Leitura



Conclusão

Mas é no buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.

(Clarice Lispector)

Falámos de um teatro corpóreo, pois a dimensão corpórea abarca o corpo sensível e vê nele a matéria central na criação de sentidos. A dramaturgia do corpo refere-se à leitura resultante da rede de relações estabelecidas, no plano da invisibilidade, entre os participantes do acontecimento teatral. É, por isso, uma dramaturgia que se apoia no trabalho de corpo do actor.

Se o corpo do actor é o elemento fulcral para esta dramaturgia é necessário que ele passe por um processo de apuramento dos seus mecanismos sensório-motores. Segundo a nossa proposta, o actor deverá mergulhar num treino com duas componentes: a da preparação técnica e a de estimulação das suas energias potenciais. É da combinação destes dois caminhos que se gera um corpo-revelação, onde o que ele revela, a partir das suas relações musculares, rítmicas, eixos de equilíbrio, matrizes, é maior do que a sua própria materialidade, por isso consideramos que a dramaturgia do corpo se manifesta na invisibilidade e esse é o poder alquímico da arte do actor.

A sensação que a corporeidade de uma figura provoca no espectador é particular para cada relação estabelecida. Uma mesma figura pode provocar sensações diversas dependendo do momento do espectáculo e da pessoa que recepciona. Mas as sensações provocadas pela presença do actor serão mais ricas e diversificadas se este activar no seu corpo relações dinâmicas capazes de produzir uma dramaturgia própria, ou seja, diversificações tónicas, eixos de equilíbrio contraditórios e projectados no espaço,

matrizes que activam dinâmicas e zonas de ressonância diversificadas, entre outros elementos que acompanham o trabalho do actor, quando este tem como ponto de partida principal de criação, o corpo. As relações invisíveis são provocadas pelos planos de intensidade criados pelos actores a partir do rasto de devires-matriz que eles dinamizam através dos *punctuns*.

Ora, são estes corpos intensos que em relação criam redes de significância, sendo apoiados pela necessidade de uma actualização constante do presente. Isto é, o tempo durante o qual o actor consegue manter a sua presença actualizada condiciona a criação de sentidos autónomos e referentes a ele próprio no decorrer do espectáculo. Este facto, torna a importância da actualização e do estado em ‘momentos presente’, fundamental num processo de dramaturgia do corpo.

Ao longo da carreira de um espectáculo, existe um conjunto de modificações que vão acontecendo e que proporciona o apuramento do espectáculo. Estas alterações são, normalmente, referentes à dramaturgia do corpo, pois a encenação, as marcações, a narrativa, as intenções, mantêm-se as mesmas. A intensidade corpórea, a relação entre os actores, os estados de escuta, a densidade dos corpos e suas dinâmicas musculares, a pulsão colectiva, é que se alteram e isso é do plano da dramaturgia do corpo e é passível de ser modificado e mantém-se em permanente apuramento a cada representação. Embora a dramaturgia textual e cénica permaneçam as mesmas num determinado espectáculo, as relações entre os actores com a sua presença e na relação com os espectadores, certamente alteram a representação.

Para nós é o primor da escuta cénica, que consitui, não só uma escuta ao nível sonoro, mas principalmente sensorial e cinestésico, que permite ao actor desenvolver a capacidade de actualização, contribuindo para uma dramaturgia do corpo.

Acreditamos que um espectáculo deverá entrar em diálogo com as diferentes dramaturgias, nomeadamente a dramaturgia do corpo, a dramaturgia da cena, a dramaturgia literária, entre outras. No entanto, pensamos que, na essência, o que prevalece num acontecimento teatral em termos de transformação é do âmbito da dramaturgia do corpo, pois são essas redes que ligam os participantes do acontecimento e que criam uma relação de inter-dependência e co-responsabilidade pelo evento artístico.

Se a matéria de acção do actor é a corporeidade, pensá-la a partir da construção de sentidos é um passo importante para a definição dos contornos da arte do actor. Apesar de considerarmos que neste trabalho não definimos o que é exactamente a dramaturgia do corpo, pensamos que foram lançadas algumas pistas que desvendam, com que matéria própria e exclusiva pode o actor entrar em diálogo com as demais áreas de criação do espectáculo.

A questão é paradoxal; o actor é, por um lado central no evento teatral, mas por outro parece não possuir matéria para operar na sua arte. O que aqui pretendemos defender é que o corpo do actor carrega em si a capacidade de agir ao nível dramaturgicamente. Ao activar as dinâmicas corpóreas, ele é, em potência, o principal produtor de sentidos, pois eles só se revelam em relação, mais especificamente em relação co-presencial.

É este, no fundo, o poder do corpo do actor; ele produz redes de significância numa relação co-presencial no *hic et nunc* do teatro, provocando momentos de fusão de *Chronos* e *Cairós*.

Bibliografia

- AIRÉS, Philippe
1988 *Sobre a história da morte no ocidente. Desde a idade média.* Tradução de Pedro Jordão. Lisboa: Editorial Teorema
- ARISTÓTELES
2003 *Poética.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
2007 *Poética.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- ARTAUD, Antonin
2006 *O teatro e o seu duplo.* Lisboa: Fenda
2007 *Pour en finir avec le jugement de dieu.* Éditions Gallimard
- ASLAN, Odette
2003 *O ator do século XX. Evolução da técnica/problema da ética.* São Paulo: Editora Perspectiva
- AZEVEDO, Sônia Machado
2002 *O papel do corpo no corpo do actor.* São Paulo: Editora Perspectiva
- BARBA, Eugénio
1985 “The nature of dramaturgy: describing actions at work”. In *NTQ – New Theatre Quarterly*, 1.1., Fevereiro, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 75-78
1991 *Além das ilhas flutuantes.* São Paulo, Campinas: Hucitec, Editora da UNICAMP
2000 “The deep order called turbulence – the three faces of dramaturgy”. In *TDR – The Drama Review*, 44.4, Inverno, New York University, Nova Iorque, pp. 56-66
- BARBA, Eugénio e SAVARESE, Nicola
1995 *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral.* Tradução: Luis Otávio Burnier. Campinas: Editora Hucitec e Editora da Unicamp
- BARTHES, Roland
2006a *A Câmara Clara.* Lisboa: Edições 70
2006b *O grau zero da escrita.* Lisboa: Edições 70
- UBERSFELD, Anne
2005 *Para ler o teatro.* São Paulo: Perspectiva
- BORIE, M., ROUGEMONT, M. e SCHERER, J.
1996 *Estética teatral. Textos de Platão a Brecht.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- BORNHEIM, Gerd A.
1992 *O sentido e a máscara.* São Paulo: Perspectiva
- BRECHT, Bertold

- 2005 *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira
- BURKERT, Walter
1991 *Mito e mitologia*. Tradução de Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70
- BURNIER, Luís Otávio
2001 *A arte de ator. Da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp
- CAILLOIS, Roger
1938 *O mito e o homem*. Tradução de Jose Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70
- CECÍLIO, Susana
2003 *Do simples toque ao fenómeno da co-presença. Contributos do treino do actor para uma prática terapêutica*. Dissertação para a conclusão da licenciatura em Motricidade Humana, orientada pelo Prof. Dr. António Rebelo (documento não publicado)
- CHING, Francis D. K.
1999 *Arquitectura: forma, espaço e ordem*. São Paulo: Martins Fontes
- COUTO, Mia
2000 *Mar me quer*. Lisboa Caminho
2001 *Na Berma de Estrada Nenhuma*. Lisboa: Caminho
2002a *Cronicando*. Lisboa: Caminho
2002b *Um rio chamado tempo, um casa chamada terra*. Lisboa: Caminho
2002 *Estórias Abençoadas*. Lisboa: Caminho
2004 *A chuva pasmada*. Lisboa: Caminho
2007 *Idades cidades divindades*. Lisboa: Caminho
2008 *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*. Lisboa: Caminho
2009 *Jerusalém*. Lisboa: Caminho
- DELEUZE e GUATTARI
1997 *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34
2007 *Mil Planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim
- DIDEROT
2000 [1908] *Observações... ou paradoxo sobre o comediante*. Lisboa: Guimarães Editores
- ELIADE, Mircea
2006 *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil
- FERRACINI, Renato
2003 *A arte de não interpretar como poesia corpórea do actor*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP
2006 *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Editora Hucitec
- FISCHER-LICHTE, Erika

- 2005a “A cultura como performance: desenvolver um conceito”. In *Sinais de Cena*, n.º4, APCT/CET, Porto, Campo das letras, Dezembro de 2005, pp.73-80
- 2005b *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring forms of political theatre*. London and New York: Routledge
- FONSECA, Vítor
- 1988 *Contributo para o estudo da génese da psicomotricidade*. Lisboa: Editorias Notícias
- 1992 *Manual de observação psicomotora. Significação psiconeurológica dos factores psicomotores*. Lisboa: Editorial Notícias
- FRAGO, Antonio Viñao
- 2002 *Alfabetização na sociedade e na história. Vozes, palavras e textos*. São Paulo: Artmed Editora
- FREEMAN, John
- 2007 *New performance/New writing*. New York: Palgrave Macmillan
- GIL, José
- 2001 *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D’água
- 2008 *O imperceptível devir da imanência. Sobre a filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio D’Água Editores
- GROTOWSKI, Jerzy
- 1975 *Para um teatro pobre*. Lisboa: Forja
- KANDINSKI, Wassily
- 2006 *Ponto, Linha e Plano*. Lisboa: Edições 70
- LEITE, Ana Mafalda
- 1998 *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri
- LEHMANN, Hans-Thies
- 2007 *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify
- LESSING, G. E.
- 2004 [1993] *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España
- LÉVI-STRAUSS, Claude
- 2007 *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70
- MACAGNO, Lorenzo
- 2006 *Outros muçulmanos: Islão e narrativas coloniais*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais
- MARTINS, Rita
- 2008 “Miguel Seabra. O que fazemos aqui”. In *Sinais de Cena* n.º10, APCT/CET, Porto, Campo das Letras, Dezembro, pp 49-58
- MERLEAU-PONTY, Maurice
- 1999 *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes

- MEYERHOLD, Vzévolod
1980 *O teatro teatral*. Lisboa: Arcádia
- NIETZSCHE, Frederico
2004 *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores
- ONG, Walter J.
1982 *Orality and literacy : the technologizing of the word*. London: Routledge
- ORLANDI, Eni Puccinelli
2007 *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP
- PAIS, Ana
2004 *O discurso da cumplicidade*. Lisboa: Colibri
- PAVIS, Patrice
2004 “De onde vem e para onde vai a encenação?” In *Sinais de cena*, n.º 2, APCT / CET, Porto, Campo das Letras, Dezembro, pp. 59-68
2005 [2003] *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M.
2007, 1987 *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina
- ROMANO, Lúcia
2005 *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva
- ROSENFELD, Anatol
2006 *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva
- ROUBINE, Jean-Jacques
1998 *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- SARRAZAC, Jean-Pierre
2002 *O futuro do drama. Escritas Dramáticas Contemporâneas*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras
- SINISTERRA, José Sanchis
2003 *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque Editora
- STANISLAVSKI, Konstantin
1979 *A preparação do actor*. Lisboa: Arcádia
- SERRA, José Pedro
2006 *Pensar o trágico. Categorias da tragédia grega*. Lisboa: Fundação Caulouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia
- SÓFOCLES
2008 *Rei Édipo*. Lisboa: Edições 70

- STERN, Daniel N.
 2003 *The interpersonal word of the infant. A view from psychoanalysis and developmental psychology.* London: Karnac
 2006 *O momento presente na psicoterapia e na vida de todos os dias.* Lisboa: Climepsi Editores
- SZONDI, Peter
 2001 *Teoria do drama moderno (1880-1950).* São Paulo: Cosac & Naify Edições
- TURNER, Cathy and BEHRNDT, Synner
 2008 *Dramaturgy and performance.* New York: Palgrave Macmillan
- TURNER, Victor
 1969 *The Ritual Process. Structure and Anti-structure.* New York: Aldine de Gruyter
- ZOURABICHVILI, François
 2004 *O Vocabulário de Deleuze.* Rio de Janeiro: Relume Dumará

Sitiografia

www.fl.ul.pt/CETbase

ERNESTO, Nelson. *Literacia e alfabetização em Moçambique.* Consultado a 3 de Junho de 2008 no endereço: <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/idiomatico/05/id5literaciaealfabetizacao.pdf>

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira e BATISTA, Antônio Augusto Gomes. *Oralidade e escrita: uma revisão.* Consultado a 25 de Maio de 2008 no endereço: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742006000200007&script=sci_arttext&tlng=pt

LOPES, José de Sousa Miguel

- *Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso de literatura em Moçambique.* Consultado a 15 de Maio de 2008 no endereço: http://www.catjorgedesena.hpg.ig.com.br/html/textos/miguel_lopes.doc

- *Cultura Acústica e Letramento em Moçambique : em busca de fundamentos para uma educação intercultural.* Consultado a 15 de Maio de 2008 no endereço: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v25n1/v25n1a06.pdf>

- *O lugar da cultura acústica moçambicana numa antropologia dos sentidos.* Consultado a 15 de Maio de 2008 no endereço: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/sousa.rtf>

MARTINS, Moisés de Lemos e BRITO, Regina. *Considerações em torno da relação entre língua e pertença indentitária no contexto lusófono.* Consultado a 3 de Junho de 2008 no endereço: <http://hdl.handle.net/1822/1679>

MELLO, Cléa Corrêa de. *O espaço da escrita oralizada em Guimarães Rosa*. Consultado a 23 de Maio de 2008 no endereço <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/encontro/CL%C9A%20CORR%CAA%20DE%20MELLO.doc>

PAIM, Zélia Maria Viana (UFSM-RS) *Do aprendizado pela oralidade ao aprendizado pela gramatização: a imposição e o silenciamento de memórias outras*. Consultado a 15 de Maio de 2008 no endereço: http://www.ufsm.br/corpus/txts_profes/TXTS_SENALE/zelia_paim.pdf

PESSÔA, André Vinícius. *Uma Poética da Musicalidade na Obra de João Guimarães Rosa*. Consultado a 23 de Maio de 2008 no endereço http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/andrepessoa_poetica.pdf

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. *Meus pensamentos são todos sensações”: Corpo e Voz nas narrativas orais africanas*. Consultado a 16 de Maio de 2008 no endereço <http://www2.uel.br/revistas/boitata/volume-22006/Artigo%20Ana%20vers%C3%A3o%20final.pdf>

VERRI, Valda Suely da Silva. *Guimarães Rosa e uma visão sobre a oralidade*. Consultado a 23 de Maio de 2008 no endereço <http://www2.uel.br/revistas/boitata/volume-2-2006/Artigo%20Valda%20vers%C3%A3o%20final.pdf>

Ficha técnica

Desenhos: Diogo Martins

Fotografias: João Leal, Ricardo Afonso, Sónia Coelho e Susana Cecílio

Captação de imagens de vídeo: Oscar Pinto

Edição do DVD do espectáculo “Chuva Pasmada”: Diogo Andrade

Diagramas dos Planos de Intensidade: Rui Francisco

Anexos

Anexo I: matrizes das figuras

Anexo II: DVD do espectáculo “Chuva Pasmada”

Anexo III: texto original “A Chuva Pasmada”

Anexo I: exemplo de matrizes das figuras

- a) A tia
- b) A criança
- c) A mãe

A TIA

Qualidade /matriz	Tipo	Punctus	Obs.
O desconhecido	De pé	Pernas flectidas	Ligeiramente flectidas
		Omoplatas	Direita para a frente e esq. para trás
		Olhar fixo num ponto	Olhar denso ao longe
		Peito para a frente	Peito quer ir mais longe e sustenta uma respiração
	Na janela (estado de espera, de olhar o longe)	Cotovelo direito	Aponta para a frente como se ele é que olhasse
		Pernas flectidas	Ligeiramente
		Queixo apoiado	O queixo apoia-se suavemente na mão direita e descansa
		Mãos Respiração	Mão esquerda apoia o cotovelo direito; De tempos em tempos ela suspira



A CRIANÇA

Qualidade /matriz	Tipo	punctus	Obs.
Contemplação	Olhar a chuva	Olhar aberto	Um olhar para longe e curioso
		Ar nos sovacos, como se não sofressem a força da gravidade	Os cotovelos e braços ficam suspensos e com propriedades de estar na água
		Um joelho procura a terra	O joelho flete, essa perna sustenta todo o corpo e cria oposição entre troco que puxa para cima e joelho para o chão.
		Peito procura o céu	Existe uma torção do tronco e o peito projecta-se obliquamente para o céu
		Mãos sem actividade	Ficam como se estivessem mortas
		Cabeça oposta ao peito	



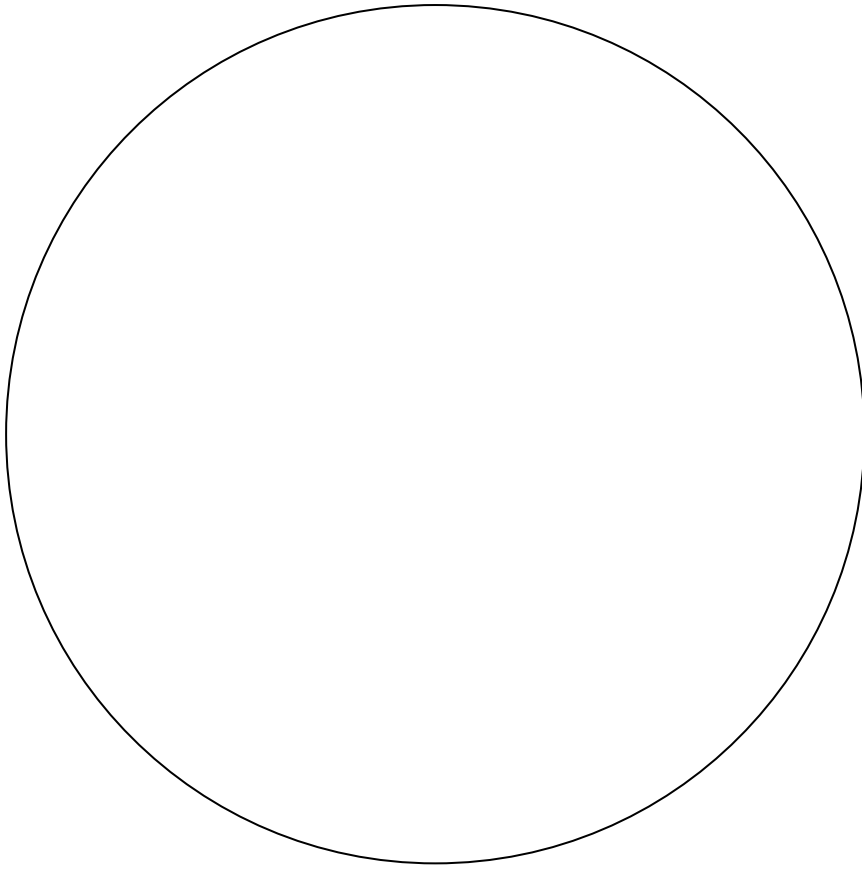
A MÃE

Qualidade /matriz	Tipo	punctus	Obs.
Forças	Andar para trás	Peito incha para a frente como se tivesse um fio no centro do peito que me puxa para a frente na direcção para onde vou seguir. Olhar abre.	(Neste momento inspiro) Oposição entre o peito que vai à frente e os pés e resto do corpo que ainda está bem assente no chão até se desequilibrar para a frente.
		Torção do peito, sinto o abdominal superior torcer. Olhar mantém-se no ponto para onde me vou dirigir.	Quando existe o desequilíbrio vem a torção
		Peito desincha, abdómen puxa para dentro, tensão no abdómen (automaticamente os braços elevam-se o peito vai para dentro, os ombros para a frente e o olhar para baixo)	(Neste momento expiro, faz lembrar o desencher de um balão sozinho) Os braços que ficam em cima criam a contradição entre o andar para trás como que a não querer avançar na direcção que estou a ir, criam uma força oposta.



Anexo II: DVD do espectáculo “Chuva Pasmada”

Espectáculo “Chuva Pasmada”



Anexo III: texto original
“A Chuva Pasmada” de Mia Couto

1. Um gotejar sem chuva

Nesse dia, meu pai apareceu em casa todo molhado. Estaria chovendo? Não, que o nosso telhado de zinco nos teria avisado. A chuva, mesmo miudinha, soaria como agulhinhas esburacando o silêncio.

Caiu no rio, marido?

Não, molhei-me foi por causa desta chuva.

Chuva?

Espreitámos na janela: era uma chuvinha suspensa, flutuando entre céu e terra. Leve, pasmada, aérea. Meus pais chamaram àquilo um «chuvilho». E riram-se, divertidos com a palavra.

Até que o braço do avô se ergueu:

Não riam alto, que a chuva está é dormindo...

Durante todo o dia, o chuvilho se manteve como um cacimbo sonolento e espesso. As gotas não se despenhavam, não soprava nem a mais pequena brisa. A vizinhança trocou visitas, os homens fecharam conversa nos pátios, as mulheres se enclausuraram. Ninguém se recordava de um tal acontecimento. Poderíamos estar sofrendo maldição.

Que houvesse um desfecho para aquela chuva: isso esperávamos com ansiedade. Nesse aguardo, eu me distraía olhando os milhares de arco-íris que luzinhavam a toda a volta. Nunca nenhum céu se tinha multiplicando em tantas cores. Dizia minha mãe, a chuva é uma mulher. Uma dessas viúvas de vaidade envergonhada: tem um vestido de sete cores mas só o veste nos dias em que sai com o Sol.

A indecisão da chuva não era motivo para alegria. Ainda assim eu inventei uma graça: meus pais sempre me tinham chamado de pasmado. Diziam que eu era lento no fazer, demorado no pensar. Eu não tinha vocação para fazer coisa alguma. Talvez não tivesse mesmo vocação para ser. Pois ali estava a chuva, essa clamada e reclamada por todos e, afinal, tão pasmadinha como eu. Por fim, eu tinha uma irmã, tão desajeitada que nem tombar sabia.

2. Fumos e névoas

³⁶ Transcrição do conto “A Chuva Pasmada” de Mia Couto, de 2004, editora Caminho.

Passou-se um dia sem que a chuva descesse. Nos juntávamos na varanda interrogando os céus. Sob o alpendre fazia muito silêncio. Meu avô, no assento de balanço, chefiava a vigília. Ao lado, a cadeira sagrada de sua falecida esposa, nossa avó Ntoweni. Desde que ela morrera, o assento nunca mais foi ocupado por ninguém.

E agora ali estávamos nós, calados, incapazes de raciocínio e com medo de entender. Por fim meu avô ousou falar.

Essa chuva traz água no bico.

Foi de repente, meu pai se ergueu e anunciou o pensamento: havia de bater naquela água, forçá-la a tombar. Deu uns passos por diante e, num gesto largo, comandou:

Tudo a remexer!

Sáímos todos com pás, vassouras e panos. Todos menos o avô que mal se erguia sozinho. E varremos o ar, socando as gotas como se agredíssemos fantasmas. Mas a chuva não tombava, as gotas viravoltavam no ar e depois, como aves tontas, voltavam a subir.

Ao fim de um tempo, meu pai se afastou de nós para não vermos uma sombra pousar em seu rosto.

De onde vem isto? – perguntou ele em voz quase viva, não querendo ficar calado, mas evitando ser ouvido.

Deve ser feitiço. – sugeriu o avô

Não – disse a mãe. – são fumos que vêm da nova fábrica.

Fumos? Pode ser, sim, isto só aconteceu depois dessa maldita fumaça...

São esses fumos que estão a atrapalhar a chuva. A água fica pesada, já não aguenta ser nuvem...

Estremecemos, aflitos: a chuva tinha perdido o caminho. Acontecia à água o que sucede aos bêbados: esquecia-se do seu destino. Um bêbado pode ser amparado. Mas quem poderia ensinar a chuva a retomar os seu milenares carreirinhos?

No poente, vimos o avô, o meu pai e os meus tios se encaminharem para o pátio do régulo. Assunto de chuvas é da competência dos deuses. É por isso que existem os samvura, os donos da chuva. São eles que falam com os espíritos para que estes libertem as águas que moram nos céus.

Os homens grandes se juntaram durante toda a noite, um mau presságio lhes dava encosto. O que sucedia era um jamais acontecido. Ninguém poderia ter ousado dominar a chuva. Na nossa terra, toda água é benta.

3. Pingo voando sem peso

De pouco valera a cerimônia dos mandadores das nuvens. Na manhã seguinte, a chuva permanecia pendurada num invisível cabide, pairando sem peso. Do espanto passou-se à desconfiança. Meu pai, por exemplo, temperava as suspeitas:

Diga, meu sogro, acha que é obra dos nossos inimigos?

O avô sorriu. Seu olhos rodavam como que lhe engordando o rosto. E respondeu:

Inimigos? Com a idade fui descobrindo que acabamos fazendo coisas bem piores que os nossos inimigos.

Entre indagações e suspeitas, os nervos floriam na pele de todos. Minha mãe era a mais inconformada.

Marido, você que é o mais senhor, vá à fábrica e fale com eles...

Está maluca, mulher? Sou pobre, quem vai escutar um ninguém como eu?

Pobre é estar sozinho. Você se junte com os vizinhos, fale com eles...

Não vale a pena, a maior parte ganhou emprego nessa fábrica, não vão nem abrir a boca...

Mas tente falar, pelo menos com alguns

Eu sei com quem vou falar...

Com quem?

Eu cá sei.

Você vai é falar com ninguém, eu já lhe conheço muito bem. Já estou habituada: nenhuma cabeça, nenhuma sentença...

Minha tia, benzendo-se, aproveitou a pausa e atalhou:

O que podemos é falar com o Senhor padre

Esse também não é o caminho – disse o avô. – Somos pobres, não temos anjos nem santos.

Mas temos Deus que é de todos...

Meu velho tesourou a conversa, retirando-se para o pátio. Apoiou-se no muro do poço e ficou espevitando o isqueiro. Sentei-me junto dele quieto. Até que ele espetou o braço bem no fundo do poço e acendeu a chama. O escuro ganhou paredes redondas, povoado pela labareda bêbada.

Não tarda que acabe a água – disse meu velho.

Depois lançou os olhos na savana, coberta de gretas e varizes. Ainda me veio à cabeça que ele lançasse o isqueiro incandescente sobre o capinzal. Do modo que tudo secara, seríamos devorados por um incêndio. Lavados pelo fogo, agora que a água parecia nos manchar.

E talvez, então, a chuva se resolvesse tombar e a despenhar daquela meia dúzia de palmos de altura onde se suspendera. A voz de meu pai me trouxe ao mundo:

Vai ser assim que o avô vai morrer.

Assim, como?

Seu avô vai secar.

O nosso mais-velho estava minguando, empedernido, desde que ficara viúvo. Emagrecera tanto que, quando saíamos para o campo, o amarrávamos à perna da cadeira, na varanda. Com medo dos ventos da tarde. Era assim que o deixávamos, sentado, olhando o rio. Apenas a cadeira sagrada da avó Ntoweni lhe fazia companhia. Na família reinava a crença de que Ntoweni ainda ali se sentava, a escutar os sonhos do seu não-falecido esposo. Os dois eram como a aranha e o orvalho, um fazendo teia no outro.

Quando regressávamos, no final do dia, o avô ainda ali estava. Seus olhos já tinham consumido toda aquela paisagem. E havia um ressentimento quando, fingindo-se ligeiro, nos atirava:

Antes ao Sol que mal acompanhado!

Certa vez, quando regressávamos, ele me chamou e me segredou ao ouvido:

Ntoweni engravidou.

Ntoweni?

O velho apontou o pé direito, todo inchado.

Essa é Ntoweni, minha falecida...

Para enxotar a solidão, o avô dera nome aos pés. Cada um baptizado por engenho de seus delírios, em jogo de marionetas. Mordido pela curiosidade, aticei-o.

Essa é a avó. E a outra como se chama?

Um risco malandro lhe arredondava o sorriso. Não podia confessar. Morreria com aquele nome só para ele.

Mentira – desdizia em seguida. – Minha saudade existe toda só para Ntoweni. Venha cá, meu neto: você nunca chegou de conhecer essa sua avó legítima?

Nunca avô. Desencontrámo-nos. E como era ela?

Ntoweni era tão bonita que nem precisava ser jovem...

Todos me falavam de sua beleza. Mas ela não gostava de ser bela. A avó sempre respondia: se sou bela então maldita seja a beleza! Era assim que ela falava. A beleza, dizia, era uma gaiola que o avô inventara para ela ser pássaro. Um desses pássaros que canta mesmo em cativeiro. E o engano dessas aves é acreditar que o céu fica do lado de dentro da gaiola.

4. O fluir do rio seco

Passaram-se mais dias. O rio emagrecera mais do que o avô, os terrenos encarquilharam, o milho amarelecia.

Nessa noite a lua estava cheia. No escuro, o luar se replicava nas mil gotinhas, acendendo um fantástico presépio. Nunca eu tinha assistido a tanta luz nocturna, o estrelar do céu mesmo sobre nosso tecto. Meu pai sorriu.

Já temos luz eléctrica!

E nos fez sorrir. Olhei o seu rosto cansado como se encontrasse nele razões da sua atitude, sempre ausente e preguiçosa. Ainda miúdo, meu pai tinha ido para as minas, lá no Johni. Saíra jovem, voltara

envelhecido. Os que ficam órgãos vêem os seus pais serem engolidos pelo chão. O fundo da terra roubara de mim o meu pai, sem o levar da vida. Em menino, eu acordava chorando no meio da noite. Minha mãe sacudia, pronta:

Sonhou com ele, meu filho?

Não. Nas minas do ouro meu velho descia tão fundo que os meus sonhos já não chegavam nem à sua lembrança. Meu sonho era outro, mais escuro. Anos depois, meu pai regressou mas permaneceu ausente, como se lhe faltasse algum inferno. E partiu de novo. E regressou. E voltou a partir.

De cada vez que voltava, vinha mais e mais doente.

Fumava para que o peito não estranhasse a falta de poeira.

Quando, por fim, se estabeleceu, definitivo, entre nós, meu pai só tinha um fazer: dormir. De tanto enroscar na cama ele cheirava a palha do colchão.

Porquê tanta preguiça, marido?

Eu não durmo por preguiça. Eu durmo de tristeza.

Não era tristeza. Era um vazio. Os tristes têm um céu. Cinzento, mas céu. Os desesperados têm um deserto. Meu pai olhava para trás: era mais o esquecido do que o vivido. O que não lembrava era porque esquecera de viver? Ou tudo tinha ficado lá, na mina que desmoronou? Quando se cruzava comigo, de pijama, a meio do dia, meu pai se justificava:

Sua mãe quer que eu faça dessas coisas que criam alma na pessoa. Só que ela não entende: se eu estou vivo é porque não tenho alma nenhuma.

E agora, olhando-o sob aquele estilhaçado luar, me pareceu que meu pai não era senão poeira entre poeiras de Lua. Sua alma ficara sepultada entre longínquos minérios.

Com aparato, a mãe se levantou, interrompendo os meus devaneios. Ela pendurou uma pá no ombro e anunciou, ao passar da porta:

Se a água não vem à terra...

Nós a vimos transitando da ideia ao gesto: atirava terra para o ar, semeando a chuva de areia. Meu pai acorreu à varanda, todo consumido:

Tenha vergonha, mulher! Não vê os vizinhos espreitando?

Mas ela prosseguiu chuveirando terra pelos ares. E parecia resultar, os grãos se prendiam às gotas, a areia se suspendia na chuva. Minha mãe ainda brincou.

Viu, homem? Estou a semear grãozinho.

E foi tanta a terra lançada à água que, em redor da casa, o céu escureceu. Parecia que a Lua se avariava nas mil lampadinas onde se acendera. Restou um breu de confundir galos. A família deu por findo esse aterrar do ar. Já bastava uma estranheza.

Na minha cabeça, o futuro se antecipava: não tardaria que, da terrinha suspensa, brotassem lateralmente umas verduras. Nasceriam enviesadas, crescendo de lado para o lado. Apanharíamos milho, mandioca e feijão como se fosse um ramo de árvore. As pessoas trabalhariam como pintores, pincelando uma tela feita de pingos de areia e do grão da chuva. Minha mãe seria a primeira a festejar.

Agora até me canso menos. É que já não tinha costas para cavar no chão...

Mas quem vivia, de verdade, uma nova alegria era a nossa tia. Sempre fora ela a ir ao poço buscar água. Agora, nem saía de casa. Janela aberta, ela fazia girar a lata, como se desse umas quantas braçadas. Varava o ar, em curvas cegas, e a lata logo ficava cheia. O rio era um poço escavado no céu. Um poço à sua privada disposição.

Deus trouxe o rio à nossa porta.

Mas a tia cedo amargou a sua desilusão. Ela era a fervorosa senhora de cruz e rosário, sempre de reza na boca. Do inicial sentimento de que um milagre sucedera à porta da sua casa lhe foi despontando dúvida: o chuveirinho seria, ao invés, um sinal da indisposição divina. Ou pior o início do nosso último destino. Uma espécie, enfim, de dilúvio preguiçoso. A tia passou a clamar aos ventos:

Vocês não entendem? O que se está a passar é uma inundação sem chão, um castigo de Deus!

O chão encharcado de poeira, tudo tão sedento: aquilo era a moeda e sua outra face. Enchente e seca, escassez e excesso, tudo num mesmo regaço.

Vejam este céu tão cheiíssimo! É castigo de Deus.

A tia fervia em histeria, braços flamejando. O avô não teve as meias-medidas. E ali, em voz bem recortada, vociferou:

O que essa mulher precisa é de um homem!

Era filha dele mas isso não desvanecia o seu parecer. A tia adormecera sem calor de homem, noivo, marido. Não se contemplam tais adiamentos, nestes nossos lugares. A mulher tem seus tempos, como um fruto. Por falta de cumprimento das estações, minha tia estava proibida de pilar e entrar na cozinha. Os alimentos não aceitam mãos de mulher nesta condição, aquecida por seus interiores martírios.

Talvez fosse essa a razão que levava o avô a despejar o seu fel sobre a mais nova de suas filhas:

A chuva não cai sabe porquê? É para lhe mostrar o que é ficar solteira!

A mãe tentou deitar água na zanga. Sem falar, ela levantou a mão e fez girar o dedo mostrando desaprovação. O Avô fez que não viu e prosseguiu:

Quando a boca fica muito tempo sem beijar a saliva transforma-se em veneno.

A tia saiu chorando. Se abrigou no alpendre, rosto anichado entre as mãos. E ali estava eu, ansiando por a consolar, mas não sabendo que palavras escolher. Ofereci só isso: o estar ali, eu e meu silêncio. Ela considerou os meus favores, seus olhos vermelhos se espetavam em mim.

O avô tem razão!

Ainda a tentei dissuadir. Mas ela reiterava suas lembranças com o desastre da inderramável chuva. E agora, o que lhe restava senão a janela da infinita espera? O cotovelo de certas mulheres foi feito para apoiar nos parapeitos. Agora que a rua se convertera num aquário, que homem mais lhe poderia chegar? Só se fosse um com barbatana e guelra. Com a ponta da capulana a tia enxugou a lágrima, a meio caminho entre pestana e queixo.

Venha sobrinho, me acompanhe à igreja.

Mas estou totalmente descalço...

Fica na porta, à minha espera. Enquanto espera também vai rezando.

Fomos. Braço dado, eu lhe sentia os tremores. A tia sempre temera a água. Desde que, certa vez, quase se afogara no rio. Pois, agora, mal dados uns passos, ela deflagrou a sombrinha e a empunhou como uma espada, abrindo caminho entre as gotas. E logo nos molhámos por todos os lados.

É castigo, castigo de Deus! – a tia ladainhava, caminho a fora.

A água perdera peso por motivo de nossos pecados, insistia. Não havia outro motivo, fossem feitiços ou maldições. Somos culpados, nós pecadores. E já ia adiantando reza, pelo caminho:

Nós pecadores nos confessamos...

Quando chegámos, ela apontou a cruz do telhado da igreja:

Escute bem, sobrinho. Só há um lugar de fazer milagres: é aqui!

Eu que não emprestasse ouvido aos restantes, crédulos em espíritos e mezinhas. Que não era de civilizado. Sobretudo, eu que não desse crédito ao avô, ele era mais dado aos ancestrais.

A gente cimenta a casa, não pode mais ficar de alma ao relento, fazendo altar em ramos de árvore.

A tia entrou. Fiquei esperando no átrio da igreja. Eu e uma cachorra vadia partilhámos a solidão de um lugar. Me demorei nos olhos do bicho, cheios de pedra preta, tão preta que era água. A cadela parecia absorta na contemplação da rua. Estranharia, também ela, a chuva pasmada?

Entretanto, na pequenina igreja, ecoavam as rezas e eu escutava perfeitamente a voz da tia

Pai nosso, cristais no Céu, santo e ficado seja o vosso nome.

Depois, o tempo se entarmelou, viscoso. Seguiram-se cantos e rezas, rezas e cantos. Lembrei das palavras do avô: Não são os cristais que se fadigam, Deus é que não tem fôlego para tanta oração. A cadela vadia, na espera, se aproximou e sacudiu sobre mim a água que lhe pesava no dorso. Noutra ocasião eu me teria zangado. Naquele momento, porém, até me soube bem aquele respingar de frescura. Matilhas de cães se saracoteassem e talvez o chão ficasse molhado, como se um outro modo de chover estivesse ocorrendo.

Meu pensamento foi enxotado da cabeça como água em pêlo de cachorro: minha tia batia os pés na calçada, despertando-me a mim, assustando a cadela.

Veja sobrinho, o padre me deu este plástico

Para se cobrir

Não. É para embrulhar a Bíblia! Não se vá esborratar a palavra de Deus, cruz credo!

5. O Adiado príncipe

Eu já tinha amontoado suficientes pedrinhas aos pés do avô. Ele baixava-se e colocava, uma por uma, a pedra no elástico da físga. De seguida, disparava o projectil de encontro aos céus. O que fazia? Abria buracos na paisagem, rasgava nêsgas de céu naquela cortina de água.

Me apetecia juntar-me a ele, eu mais a minha físga. E juntos flecharmos os céus, fazendo pontaria para acertar no nada. Mas não podia. Tinham-me dado tarefas, e eu já içava um escadote sobre o ombro, quando o meu avô me fez parar:

Sua tia prefere os padres porque eles desculpam o crime dela.

Crime?

Nunca lhe disseram? Sua tia matou um homem.

Pousei as escadas para melhor escutar. O velho não esperava por outra coisa: foi soltando as falas. Tinha sido num baile, um forasteiro tinha chegado ao nosso lugar e se decidira o pernoitar. Havia, nessa noite, festa no clube. A tia era mais jovem, mais fogosa, mas já sofria da doença de esperar homem. A enfermidade lhe deu coragem e, para espanto de todos, ela cruzou a multidão e convidou o moço para rodar. O forasteiro, primeiro se envergonhou: já se vira mulher tomar as dianteiras? Na nossa aldeia, mulher que toma a iniciativa, não o faz por coragem, mas por desespero. Ou pior, por razão de feitiço. Todavia, o fulano lá se ergueu e, meio contrafeito, foi rodopiando com ela pelo átrio. Então, sucedeu: o braço da tia foi cingindo o pobre desconhecido em aperto de jibóia esfaimada. O moço começou a ficar sem fôlego, depois foi perdendo as cores e, quando se deu conta, a nossa tia já lhe tinha perfurado as costelas. O estranho caiu fulminado, por cima do último suspiro.

Não é verdade, avô!

O que é que disseste?

Não repeti. A fantasia do mais-velho era sempre tal que ele mesmo de suas falas se estranhava. Desta vez, porém, havia uma convicção que me fazia duvidar.

Nada, avô. Não disse nada.

Me afastei, fui mudar as palhas do tecto. Com a acumulação da água, o colmo começava a apodrecer. Empoleirado na escada, meus olhos lutavam para se manterem abertos. A voz da tia quase me fez cair do escadote. Lá estava ela, em baixo, com o seu sorriso que nunca desbotava.

Afinal, nem tudo é tragédia.

O que se passa, tia?

Hoje, de manhã cedo, vi um cavalheiro chegando.

E quem era?

Um desconhecido. Vinha pela estrada, todo vestido de preto. Foi essa chuva que o trouxe, abençoada chuva.

Perscrutei o horizonte, mão em pala sobre a testa. Como poderia ela ter visto um vulto, se tudo desfocava para além do nariz? Miragem teria sido. Ou talvez o chivilho já tivesse aguido a sua cabeça.

Desça, sobrinho, que eu quero desafiá-lo para uma surpresa.

Surpresa?!

A tia ligou o rádio, fazendo soar uma música roufenha, quase asmática.

Venha dançar-me, sobrinho!

O mel na voz me fez arrepiar. As recentes revelações do avô ainda em mim ecoavam. À minha frente, não se desvanecia o dançarino estafegado pelo sequioso abraço. Mas já os meus passos tonteavam, ao compasso do rádio a pilhas.

É verdade, tia, que houve um homem que morreu num baile?

Num baile?

Foi há muito tempo, tia.

Ah, tenho a vaga ideia, sim. Mas como é que sabe?

Foi o avô que me contou.

Se foi o avô, é porque é mentira.

E ela me apertou mais. Senti o seu corpo se esmagar de encontro ao meu.

O avô falou como sempre: aos gritos. A voz, rouca, inundou os cantos da casa.

Eu vi, eu vi.

Era o falar altissonante de quem não ouve e receia não ser escutado. Que tinha visto um peixe subindo os céus, imitando o voo de um pássaro. Os da casa riram-se: o avô e seus delírios. Mas eu gostei de acreditar e, no meu pensamento, já cardumes atravessavam as nuvens, rebrilhando entre a sarapintada claridade. E cheguei mesmo a escutar o bater de barbatanas, o ar assobiando entre as coloridas escamas dos peixes.

Mas o contentamento era de sol de pouca dura. Ou como dizia o avô: de boca dura. Breve, esmoreceu o sorriso. Havia uma tensão que crescia, uma invisível mão que sufocava o nosso lugar. Como a serpente que asfixiou o dançarino.

De todos, era a mãe quem mais se agitava. E atingia o meu pai, improperiando-o como se nele estivesse a culpa. Minha tia procurava sossegar as ansiedades da irmã. Ela que deixasse o marido, não lhe cobrasse nada.

Você não desperdice o seu homem, mana. Há outras que nunca tiveram marido.

Mas era inútil. Em minha mãe fermentava uma insistência como se, naquela cobrança, fizesse contas das arrelias de uma vida inteira.

E então, homem? Não vai falar? Não vai lá à fábrica?

Nem pensar.

E porque não quer ir?

Não é que eu não quero, não tenho é vontade.

Meu velho se encostou bem arrumado no cadeirão a mostrar que falara tudo. Ele não desperdiçava palavra, nem esbanjava gesto. O que ele fez foi acender o isqueiro. Era o que fazia quando não sabia o que fazer. Há muito que não fumava, sobrara-lhe aquele gesto sem sentido. Minha mãe ainda insistiu, o queixo erguido sobre todos nós:

Ninguém vai?

Silêncio. Minha mãe se retirou com passo decidido como se fosse passar um pano pelo céu.

7. Uma estranha de unhas rubras

Na manhã seguinte, despertei ao comando ríspido da minha mãe.

Vista-se, rápido!

No braço estendido exibia a roupa de cerimónia. Na outra mão, pingavam os meus únicos sapatos:

Calçar os dois, mãe?

Calce-se, completo.

Até ali eu apenas podia calçar um sapato de cada vez. Assim, imparmente, poupava nos calçados. Por isso, naquele dia, eu até coxeei, desabituaado que estava em marchar com dupla sola.

Entrámos na rua como se mergulhássemos num lago. A chuva mantinha-se suspensa, em arranjos de gotas verticais. Andar e nadar, nesse momento entendi, diferem só pelo lugar de duas letrinhas. Por causa dessas duas letrinhas chegámos à porta da fábrica todos encharcados. Minha mãe, no entanto, se prevenira. E do saco de mão saiu uma toalha com que nos secámos. Mandaram-nos sentar num banco das traseiras.

Ficámos horas em silêncio, à espera que um chefe nos mandasse entrar. Lá veio um, da nossa raça. Era um homem forte, polido e maneiroso. Um casca fina. Falava um português com mais ondas que curvaturas. Enrolava os erres às cambalhotas com a língua. Não era um sotaque. Era um modo de mostrar que não falava um português como nós. Sua atenção se afunilou em minha mãe, parecia um pelicano fixando o peixe. Aqueles olhos babões me davam aflição.

Venho por causa dos fumos – disse a mãe.

O homem torceu o cigarro entre os dedos e derramou o cigarro desfeito no cinzeiro. Depois, tossiu e falou como se engolisse cada uma das palavras.

Só o patrão grande pode falar sobre esses assuntos... Vou ver se ele lhe pode receber. Mas esse miúdo vai e que sair.

Mãe, eu queria ficar consigo...

Pode ir; meu filho, não se preocupe. Pode ir: Mas cuide de não desperdiçar os sapatos.

Os sapatos foram poupados, sim. Mas muita areia entrou-me para a alma nesses momentos de espera. Acabrunhava no banco do pátio quando vi pingarem vidrinhos sobre a areia. Sobressaltei-me: era a chuva que se resolvera a tombar? Mas, não. Eram berlindes. Um menino branco, à minha frente, atirava berlindes para o chão onde meus pés se afundavam. Entendi o convite, me ergui e apanhei as esferas de vidro uma por uma. Fiz uma cova, e outra e mais outra. Completas estavam as três covinhas.

Não quer jogar, menino?

Não posso.

Porquê?

O meu pai não deixa. Não me deixa brincar com... com vocês.

Eu já sabia. Só não disse a palavra: pretos. Nós éramos simplesmente «vocês». Juntei os berlindes numa mão e entreguei-lhos.

Brinque o menino sozinho. Eu fico só assistir.

Não posso. A minha mãe não me deixa brincar no chão. Essa terra de África dá doenças.

Devolveu-me os berlindes. Assentei as mãos na areia e lancei-os à cova. Reparei como os olhos do branquito brilhavam. Me cheguei a ele e soprei em seu ouvido:

Ora, seu pai, sua mãe... eles estão aqui para ver?

O miúdo apontou a fachada da fábrica. Pela janela, o seu pai espreitava, desconfiado. Por essa mesma janela me pareceu ver o vulto de minha mãe. Depois, a cortina se fechou.

Aproveite agora que ninguém nos vê.

O menino ainda hesitou. Mas, depois, o seu joelho ganhou a terra e iniciámos o jogo. E logo o mundo se resumiu àquelas covinhas mais o bater do vidro contra o vidro.

Não tardou, porém, que a sombra da minha mãe se projectasse no átrio. Olhei de encontro ao sol e o seu corpo surgia aumentando, capaz de converter o dia em noite. Mas era só raiva que lhe conferia tais dimensões.

Já se pode descalçar, poupa os sapatinhos na volta...

Passou uma mão a ajeitar o lenço, acertou a roda da saia na cintura e, autoritária, me arrastou pelo braço, como se apressasse um peso morto.

Diga-me, mãe, aquele senhor escutou as nossas razões?

Ela nada respondeu. Apenas as suas unhas se espetaram na minha carne. Estranhei o afiado daquela dor. Uma mãe não tem unha. É só feita de doçura. Mas eis que a minha me esgatanhava, cinco fúrias se cravavam no meu braço. Reparei, ademais, que as ditas unhas estavam pintadas. Um vermelho triste, como um sangue já pisado.

À entrada de casa, a mãe se agachou até se atamanhar comigo e, sacudindo-me pelo braço, sentenciou:

Nunca, mas nunca, fale disto a seu pai!

Pendida sobre mim, voz contaminada, olhar incendiado: minha mãe se desusava. Uma estranha ocupava a sua alma. Uma estranha de unhas vermelhas.

8. Segredos, Silêncios

De noite, quando nos juntámos na sala, o avô voltou à carga:

Eu vi!

Viu o quê, desta vez?

Pois eu vi o compadre Mauriciano subir de barco para apanhar fruta

Naquela pasmaceira, já não havia alma para riso. Suspiros se juntavam, incrédulos. Só eu, no imediato instante, olhei pela janela e vi barcos percorrendo os ares, ancorando nos ramos altos. A água deitando-se no céu: um azul vertendo em outro azul.

Jantámos sob a nuvem de silêncio. Me custava engolir, a lembrança da visita à fábrica me ocupava o peito. Não era o segredo que pesava, mas o partilhá-lo com a minha mãe. Segredo é coisa que os homens comungam apenas com outros homens. Para ser fiel à minha mãe eu estava traindo a minha masculina condição.

De soslaio, olhei o corpo magro de nossa mãe. Ela estava tensa, parecia que se guardava para explodir. Mau pai espreitava a sua tensão como a impala olha a flecha no arco do caçador. Talvez por isso tenha tomado a dianteira:

E você, mulher, onde foi esta manhã, tão cedo?

Fui visitar a minha comadre, lá no Tsilequene. Lá há mais chuvilho que aqui.

É, não cai em lugar nenhum

As mulheres se ergueram para levantar a mesa. Das mãos da minha mãe os pratos escorregaram e deflagraram em mil estilhaços. Ficámos nós, os homens, em resguardo, , à espera do que se seguiria. Não tinha sido um simples quebrar da loiça. Havia algo mais profundo que estilhaçava no nosso lar. Foi quando, mãos nas ancas, a mãe veio à sala pedir contas:

Isso, deixem adormecer esses vossos cus na porcaria das cadeiras...

Um rascar de dedos fez acender a chama do isqueiro. Meu velho entretinha suas pequenas fúrias. De rompante, minha mãe avançou sobre o marido e lhe arrancou o isqueiro. Deu dois passos e lançou o objecto pela janela.

Estou farta!

E saiu, batendo a porta. Ainda a vi adentrar-se na chuva até perder contorno. Nem passou um tempo, meu pai também se ergueu e se encaminhou para a porta. A tia barrou-lhe o caminho:

Onde vai, cunhado, vai ter com a minha irmã?

Vou procurar o isqueiro.

Mas você, cunhado, por que é que recusa falar com alguém lá da fábrica?

Eu sei com quem vou falar.

Com quem?

Com o rio. Vou falar é com o rio.

Sem mais explicar, o meu pai saiu. Furtivo como uma sombra, fui segundo seus passos. Quantas vezes fizéramos aquele caminho, encosta abaixo? Desta vez, porém, era diferente. Meu pai, primeiro, rodopiou a esgravatar entre os capins. Procurava o isqueiro. Em vão. Depois, como nada encontrasse, ele desceu a ladeira. Não parou nos lugares costumeiros. Antes cruzou as penedias, para além do bosque, onde era interdito as crianças sequer espreitarem. Era ali, na mata sagrada, que haviam sepultado os nossos antigos.

Escondido entre os arbustos, vi como ele se ajoelhou junto à margem, mãos mergulhadas na argila enquanto invocava um rosário de palavras. Meu pai rezava?

Acreditei que ele não me tinha visto. Enganei-me. Falou-me, asperamente, sem erguer a cabeça:

Você não pode estar aqui...

Eu já estou indo, senhor meu pai.

Não, espere. Venha aqui.

Posso?

Se aproxime com os respeitos. Agora, ajoelhe comigo.

Meus joelhos pareciam, de súbito, desapertados: tombaram na areia branca do leito. Já só restava um fio de água. Os bancos de areia se exibiam como costeletas no corpo da terra. Ninguém diria como o rio já fora reboliço, rolando as ancas pelas margens.

Meu pai me pediu devoção. Eu fechei os olhos, com demasiado medo para ter crença. Até que senti como um pulsar debaixo das minhas pernas. Um coração batia por debaixo do chão? Me assustei:

Que ruído é esse, meu pai?

É um pilão.

Um pilão por baixo da terra?

São os deuses. Eles estão descascando o tempo para nos servir...

Estremeci, em arrepio. E se a terra desmoronasse, escavada como um oco no vazio? Se em vez de chuva, o que tombasse fossem casas, a estrada, os bichos e as gentes? Eu já via mil mineiros, como meu pai, esfuracando o planeta, criando descomunal vala comum para as criaturas de todos os continentes. Era esse, afinal, o pesadelo de criança que me fazia despertar e gritar por minha mãe: o desabar do mundo e meu pai preso nos subterrâneos.

O reviver desse pesadelo me fez estremecer. Pela primeira vez, estendi o braço a meu velho, em pedido amparo. Ele demorou a dar-me a mão e, quando o fez, parecia estar segurando um peixe vivo. Foi um fugaz instante. Logo ele se corrigiu e fechou o gesto no corpo.

Sabe quem está enterrado aqui?

Não sei, pai.

São as Ntowenis.

O caracol fez a casca e ficou tonto. E é por isso que nunca sai da casa. Também eu me sentei, incapaz de sair da interior neblina. Meu pai dissera «as Ntowenis», no plural. - Afinal, quantas havia?

A avó da sua avó também se chamava Ntoweni. As duas estão enterradas aqui, uma juntinho da outra.

Dizem que elas, de noite, saem juntas. Sopram as cortinas, levantam as nossas pálpebras e nos insuflam os sonhos. É então que, por breves instantes, se vislumbram duas luas cruzando os céus.

9. O Peixar do tempo

Sentado sobre a balaustrada da varanda eu abanava as pernas. Afugentava ócio e mosca. O avô me repreendeu severo:

Pare de balançar as pernas!

Porquê?

Não sabe que assim que se embala o filho do diabo?

Estanquei as pernas, sacudi a cabeça. Tudo aquilo me surgia sem a devida realidade. O avô, por exemplo, segurava uma cana de pesca. O fio pequeno e o anzol ficavam suspensos a uns palmos do chão. Pescava no ar. Haveria, dizia ele, sempre um peixe que não saberia separar as águas. O avô, mais os seus ditos. Enquanto fingia pescar, os olhos fixavam um inexistente horizonte. Pensava no nascimento da bezerra?

Recordei os tempos em que, todos os domingos, ele me levava à pesca. Sem conversa, no quedávamos na margem enquanto olhávamos o rio e suas eternidades. Pescar é um modo de ser peixe nas águas do tempo.

Pescar é muito bom. E sabe porquê? Porque é uma actividade sem nenhuma acção. Está a entender, meu neto?

Sim, avô.

Você também gosta desta pescatez, não é?

Lá no alto, a água pesqueira volteava. O avô dizia de um modo que soava assim:

Olha a água pesqueira!

A água pesqueira, sim. Me aprazia pensar que era o rio, ele mesmo, quem pescava. O avô muito elogiava as sábias preguiças. Certa vez me tentou convencer de que o mundo andava tão preocupado em nada fazer que até o rio, por vezes, parava.

O rio parado? Mas, avô, isso é coisa que nunca ninguém viu.

Isso é porque o rio desata a mover-se assim que vê gente chegando.

Nesse jogo de enganar eu me embalava enquanto o mais-velho cantarolava como se espreguiçasse. E era sempre a mesma cantinela:

*O rio, Macio,
sem cio, sem pio,
um fio. um pavio.*

Eu aguardava um só instante: o de desanzolar o peixe, o escorregadio corpo do bicho prateando em minhas mãos.

Cuidado, não se pique!

Meu avô era o único que me dedicava cuidados. Nem meu pai nem minha mãe nunca me tinham lustrado em mimos. Por isso, mais que a chuva, me doía agora aquele definhamento dele. Não é que, antes, ele não fosse já magro. Mas, agora, se extinguia a olhos vistos. Seu estado se precipitara desde que soube que o rio tinha secado. Nunca mais comeu, nunca mais bebeu. Aquela rejeição me causava estranheza. Afinal, o avô sempre dissera:

A velhice não é uma idade, é uma decisão.

Uma decisão?

A velhice é uma desistência.

Desistido, meu avô ceder ao tempo. E agora, uma vez mais, eu interrompia a sua imaginária pescaria para lhe levar um copo de água. Mas o avô recusou, sorrindo:

Não se aflija, eu bebo como os pássaros, debico nas gotas.

Ajeitei a manta sobre as suas pernas que despontavam como galhos pontiagudos. Ele entendeu os meus cuidados e se explicou:

Já vi o rio minguar, tantas vezes. Mas secar assim tão completamente é coisa que nunca eu poderia imaginar. Diga, meu neto: você sabe quem é esse rio?

Quem é o rio? – estranhei

Vou-lhe contar uma história, meu filho.

Uma história com final feliz?

Eu já sabia: a única história com final feliz é aquela que não tem fim. Era assim que ele dizia. Desta vez, porém, o tom era outro, nem eu lhe reconhecia o pigarrear grave.

Não é uma história. É um segredo que corre na família. Escute com atenção.

Eu escuto sempre com toda a atenção.

Não é isso. É que vai ouvir a minha voz, no princípio. Depois, já no fim, escutará apenas a voz da água, a palavra do rio.

Enquanto o avô ia revelando a lenda, eu me embalava, como se, de novo, me entretivesse em pescarias.

10. A lenda de Ntoweni

No princípio, quando chegaram aqui os nossos primeiros, este lugar não tinha água. Nem lagos, nem rios, nem sequer charcos. Só no vizinho Reino dos Anyumba é que chovia, só lá é que adormeciam os grandes lagos de Chilua. Os primeiros habitantes do nosso lugar sofriam e morriam olhando as nuvens que passavam.

Mandaram então Ntoweni, a avó de sua avó, para que fosse ao Reino dos anyumba e trouxesse provisões de água para a aldeia. Ntoweni era como a neta: uma mulher de extraordinária beleza. Pois ela levou uma

cabaça grande e prometeu que voltaria com ela cheia. Beijou os filhos, abraçou o marido e despediu-se de todos.

Ntoweni chegou à cidade e, logo, o imperador soube da sua chegada. Mandou que ela comparecesse à sua residência. O grande senhor apaixonou-se pela beleza daquela mulher. E disse-lhe:

- Só lhe darei água se nunca mais sair daqui. Hoje mesmo você vai ser minha esposa.

Ntoweni pensou e decidiu fazer-se de conta. Entregou-se ao rei naquela noite, deixou que ele dela abusasse. Antes de adormecer, o monarca ainda ameaçou:

- Se fugir eu lhe mandarei matar

Na manhã seguinte, Ntoweni escapou por entre a poeira dos caminhos. Assim que deu pela sua ausência, o rei mandou que a seguissem. Quando ela se aproximava de sua casa, uma azagaia cruzou o espaço e se afundou nas suas costas. A cabaça subiu, desamparada, pelo ar e a água se derramou, desperdiçada. Mas quando a vasilha se quebrou no chão, os céus todos estrondaram e um rasgão se abriu na terra.

Das profundezas emergiu um rugido e uma imensa serpente azul se desenrolou dos restos da cabaça. E foi assim que nasceu o rio.

Quando o meu avô se calou eu deveria escutar a voz do rio. Mas nada soava. Apenas um silêncio nos magoava como uma ferida interior. Talvez fosse saudade da água pescadora, saudade da água pesqueira. Sentiremos sempre a saudade como um mar em que, em outra vida, nos tenhamos banhado.

11. Borboletas, Pirilampos

No coberto do nosso pátio se passou a juntar a rapaziada da aldeia. Ali podíamos brincar protegidos pelo telhado de colmo. Nessa tarde, minha mãe saiu mais cedo e os meus assobios logo convocaram a miudagem. E vieram crianças aos magotes. Mas não foram apenas os miúdos que compareceram. Sem darmos conta, no alpendre se haviam juntado todas as borboletas da região. Era um infundar de asas e cores. Ao de leve toquei as asas de uma delas. Nos meus dedos ficou presa uma poeira dourada. Pareciam pequeninas escamas. Afinal, escamas como as de um peixe sem peso.

Prisioneiros naquele exíguo espaço, que mais podíamos fazer senão brincar ao jogo das adivinhas?

- sabem qual é a diferença entre a borboleta e a gente?

- a pessoa tem alma, a borboleta é alma.

- o pirilampo morre?

- não. Que ele é como o Sol: apenas se põe.

No flagrante da brincadeira vimos passar o menino branco, filho do dono da fábrica. Parecia mais pálido do que era, cabelos finos encharcados num desalinho. Os nossos cabelos, crespos, não se desmanchavam assim tanto.

Todos os meninos se riam do miúdo, menos eu. Magoaram-me seus olhos gulosos invejando os nossos risos. Ainda me veio à boca o convite: ele que se juntasse. Mas qualquer coisa me surpreendeu. Melhor seria não o forçar a que recusasse.

De repente, meu pai, olhar esgazeado, rompanteou-se entre nós. Os miúdos se encostaram nas paredes a dar espaço à fúria dele. O medo em riste, me alvejou:

Onde é que foi sua mãe?

Ela foi ao Tsilequene.

Você, se é mentira, bem que se pode arrepender. Vá já dizendo adeus aos seus amiguinhos.

Com violência, ele me puxou pelas roupas. A mostrar que eu era coisa e não gente. A mostrar que ele era homem, não pai. A vergonha doía-me mais que as pancadas que se avizinhavam.

Senhor, desculpe...

Era a voz descolorida do miúdo branco. Meu velho parou, surpreso, mantendo-me pelos colarinhos.

Desculpe, senhor: trago uma mensagem da sua esposa.

Mensagem? Da minha esposa?

Sim, senhor. Encontrei-a no mercado.

No Tsilequene?

Sim, no... nesse. Disse-me que entregasse isto ao seu filho.

Relutante, meu pai me libertou. Aproximei-me do moço que estendia as mãos fechadas. Abriu as mãos nas minhas, de costas para todos os outros. Como eu previa, não havia nada no oco de suas mãos.

12. Um homem à Espera de Ser Terra

Não vou, não vou!

Era o avô que gritava angustiado. Saiu correndo para a varanda. Não pude acreditar no meus olhos: meu avô, trêmulo, atacava com a bengala a cadeira sagrada de sua companheira. Enquanto esgrimia a bengala, não parava de berrar.

Espere, Ntoweni, não faça isso comigo.

Corri mais a ampará-lo de que a pará-lo. Porque a bengala já tombava da sua mão trêmula. Ajudei-o a sentar-se, sacudi o ar para lhe restituir o peito. Ficou assim um tempo, seu respirar sendo um fio mais sumido que o rio. Contudo, seus pés raivosos procuravam ainda atingir a cadeira da falecida. E eu perguntei: será que o nosso avô alguma vez tinha morado todo ele, inteiro, na crença daquele sagrado?

Até que ele desabou, rosto enterrado entre as mãos. Meu avô chorava. Em vez de lágrimas, porém, lhe caíam pedrinhas pelo rosto.

Está a chorar porquê, avô?

Estou com tanta saudade...

Saudade de quê?

Não sei, já esqueci...

Minha mãe, entretanto, regressara a casa. Exibiu as pedras choradas por seu pai.

Não diga disparates, filho. Já basta de coisa estranha!

Atirou ao chão as pedrinhas, se chegou ao avô e sacudiu a cabeça. Com vigor desmanchou o nó que o atava à cadeira:

Nunca mais ninguém amarrará ninguém nesta casa!

Que era coisa que nem aos bicos se permite. Gritava alto e bom som para que toda a família escutasse. Meu pai ripostou:

Mas, sem corda, ele vai-se, mulher. À mínima brisa, ele levanta. Você, depois, vai buscá-lo em cima da árvore?

A mãe não desarmou. E, num outro tom, como se soubesse de segredos, proferiu:

Vai ver que, desatando-o a ele, estaremos a desarmar a chuva. Vai ver!

Meu pai se resignou. Mas ainda, antes de sair, depositou um búzio sobre o colo do avô. Era uma concha enorme, desses caracóis marinhos que crescem até ser do tamanho de uma rocha. Servia de peso e ele, na espera, podia até se entreter. Quem tem um búzio tem o mar. O mais-velho encostou o ouvido na concha e adormeceu enquanto a si mesmo se embalava. E já não era pessoa. Era um barco volteando por esse mar que ele nunca visitara e de que sempre falava:

Ah, esse mar, eu nunca lá estive mas já lá muito me perdi!

O avô sempre quisera navegar para o estuário. Todos sempre se opuseram. Um dia, ele foi, fingiu que foi. Não passou da segunda curva do rio. Num remanso, ocultou o barco na margem e se abrigou num esconderijo. Ficou assim uns dias, deixou que a demora apertasse em nosso coração, fez pesar a sua ausência. Só depois regressou, empurrado pela fome e pela sede. Meus olhos ansiosos o cravejaram. Ele rebaixou os cantos dos lábios, displicente:

O mar como é? Ora, meu neto, o mar não se pode contar...

E divaga, frases destoadas: tudo não é senão um ressoar de concha, águas de arribação. E o tontear do nada no vazio de um búzio.

Você entra na canoa, pega no remo mas não rema que é para não ofender o rio, entende?

Não entendia. Como agora, continuava sem entendimento. Olhei em redor: todos se tinham retirado. Ficava eu reparando os estragos na cadeira de Ntoweni. Como que para castigo levantei uma das madeiras quebradas. O avô abanou a cabeça:

Veja o que fiz, quebrei o sustento dessa cadeira.

Isto repara-se, avô.

Mas a culpa é dela. A culpa é de Ntoweni. Diga uma coisa, meu neto: tenho culpa de não ter morrido? Tenho culpa, porventura?

Pela primeira vez, o avô falava de morte. Parecia ter aberto uma porta interdita. Porque seguiu falando sem se deter. Que a sua tristeza não era de morrer. Era o não saber terminar. Se ele aprendera tanta coisa, até a pousar para a fotografia. Não sabia, contudo, posar para a morte. Que palavra, que rosto reparamos para esse momento final?

Quando eu era menino, cheio de vida, eu sabia morrer. Agora, que já vou para a despedida, já esqueci como se morre.

Avô, morrer é coisa que ninguém sabe.

Sabe o peixe. Já viu como o peixe desfalece? Sem cansaço, sem tristeza, sem protesto.

Ora, avô, não falemos de coisas tristes. Sabe uma coisa? Um dia iremos os dois ver o mar...

Eu já não tenho tempo. Devia ter aprendido com o peixe.

Não diga isso, avô.

Olhei para o mais-velho e, num instante, o vi todo desaguado, ressequido como um deserto. Afinal, o pai tinha razão. O avô estava secando. Nele eu assistia à vida e seu destino: nascemos água, morremos terra.

Minha mãe que, entretanto, chegara interrompeu-nos a conversa. Ao pesar aquela nossa tristeza, ela se interrogou: que falas seriam aquelas que tanto ensombravam o meu rosto?

Meu pai, por que fala de morte com um miúdo desta idade?

São verdades que esse miúdo necessita ir amanhando. Respondeu o avô

Conversa – respondeu a mãe. E virando-se para mim, tranquilizou. Não leve no peito, meu filho, isso é tudo fingimento.

Cão que ladra é porque tem medo de ser mordido. Do mesmo modo, o avô se apoiava na palavra para ganhar força, vencer os medos que o atacavam por dentro.

Tudo isso é fingimento. – repetiu a mãe.

O avô fingia tudo, fingia pescar, fingia até viver. Não nos lembrávamos nós de como ele inventara a viagem ao rio acima?

Inventei mas não menti. Você vai aprender, meu neto: toda a viagem é um faz de conta.

13. A confissão na Ponte Morta

Estranhei a tia. Furtiva, no escuro. Me acenava, sussurrando:

Sobrinho, me ajude. Leve este saco, não quero que ninguém me veja.

Para fazer o quê?

Não discuta, leve-me o saco. Encontramo-nos no portão das traseiras.

Ajudei-a nesse seu propósito de sombra. E logo dei conta: ela se esgueirava de casa, de alma e bagagem.

Tia, vi-se embora?

Eu vou, sim.

E porquê?

Fui eu que trouxe esta desgraça, foi tudo culpa dos meus pecados...

Falava enquanto andava, se afastando pela estrada a passos largos. Eu a seguia, ajudando-a nos carregos. Até que chegámos à ponte do Guazi, uma ponte velha, em ameaço de desabar. Há anos que ninguém ousava apoiar um pé nas suas carcomidas tábuas. Era ali que minha mãe lavava a roupa quando o rio levava caudal. Mas foi interdita de lavar quando notaram que, invariavelmente, as roupas escapavam ao sabor da corrente. As gentes pescavam as peças de roupa mais abaixo no remanso. Todos estranhámos: nossa mãe, que era tão atenta aos seus afazeres, como se distraía tanto assim?

Pois, a tia se sentara na mesma pedra onde antes minha mãe lavava as roupas. O olhar dela vadiou pela paisagem enquanto suspirava:

Fico aqui, na ponte, quem sabe aqui ele me pode ver...

Quem ele?

Ele.

Regressei a casa deixando-a sob o manto da chuva. Ainda parei na estrada a olhar para trás: a tia parecia ter sido capturada dentro de um vidro fosco. A seu lado, uma velha tabuleta deveria, em tempos, ter gravado o nome do nosso lugar. Mas já não se distinguia nenhuma letra. A tia dizia que ali estivera escrito «Sembora». Segundo ela, a nossa vila se chamava Sembora porque ali a gente ó se ia embora. Tanto ninguém chegava que o cemitério nunca fora chamado a crescer.

Cheguei a casa sem ter dado conta do percurso. Quando contei o sucedido ao avô ele foi como que atingido por um projectil. As pernas bambas se erguiam e reerguiam. A boca abria e fechava como um peixe fora de água. Quando tentei acalmá-lo, ele me segurou os pulsos para vincar bem a sentença:

Volte imediatamente à ponte! E fale isto a sua tia: diga-lhe que eu sei tudo. Sempre soube tudo.

Certo, avô.

Ela que volte para casa. Sua tia não tem culpa nenhuma. E lhe diga assim: que pedra contra pedra só pode dar fogo.

Não estou a perceber, avô.

Ela há-de saber. Diga só assim: pedra contra pedra...

... só pode dar fogo, já entendi.

E lhe entregue isto

Os dedos tortos tremeram mais do que o costume. Passou-me um embrulho tosco, atado num cordel.

Fui andando, rumo à ponte, passo lento para dar tempo às ideias. Minha tia saía de casa sem despedida? Diz-se que despedir é já partir. Talvez por isso ela não dissera nenhum adeus. E até invejei a sua coragem: ninguém a não ser os meus distantes irmãos haviam vencido a estrada.

Percebi que chegara ao charco de Guazi pelo ruído ensurdecedor das rãs. Minha tia parecia uma mancha esborratada, desenho murcho em papel molhado. Desembrulhou o presente. Um faiscar de metal me ofuscou. Enruguei o olhar para apurar a luz entre as luzes. Na concha da sua mão, brilhava o velho isqueiro de meu pai.

A Bíblia tombou-lhe do colo, soltando-se do invólucro de plástico. Mas a tia estava em tal encantamento que nem cuidou que a palavra divina estava tombada no chão.

14. A Inundação do Sangue

Minha mãe me chamou ao quarto. Estava-se abonitando, frente ao espelho.

Que tal estou, meu filho?

Não sei, mãe, para dizer a verdade eu não gosto de lhe ver assim...

Primeiro, pareceu sentida. Mas depois ela sorriu, mão na anca, em pose:

Pois lhe digo: estou bonita, mas muito bonita. Vocês deviam era ter-me visto mais vezes assim, mulher a valer.

Pegou no frasco de perfume e já se preparava para se borrifar quando hesitou, gesto suspenso. Pediu que me aproximasse.

Quero que me diga: você acha que eu cheiro mal?

Mas, mãe...

Me cheire, filho. Sem receio, cheire esse meu aroma natural...

Eu não sabia como contrariar. Menos sabia como obedecer. Como se pode, a pedido, cheirar uma outra pessoa? Pior ainda se esse alguém é a própria mãe. Mas o tom ganhava insistência, minha mãe se afastava de si, via-se que não era comigo que falava. Ela estava ajustando contas com fantasmas:

Pode alguém dizer, realmente, que este cheiro não é de mulher?

Virei costas, não podia nem ver nem escutar mais. O meu desejo era sair, a minha pressa era desaparecer. Mas não tive tempo. Porque, de repente, ela atirou o frasco de cheiro de encontro à parede. Vidros e perfume se espalharam por todo o quarto. A mãe desabou no chão como se ela fosse o último estilhaço.

Eu não aguento mais, filho. Estou a chegar ao fim.

Enxugou as lágrimas, inspirou fundo enquanto eu limpava os destroços de sua raiva.

Limpe isso, meu filho, me ajude. Eu tenho que ir à fábrica, já estou atrasada.

Voltou atrás para me dar um beijo. Mais que um beijo: me entregava a amarra de um juramento.

Ninguém pode saber, ouviu? Ninguém.

E saiu. E foi no momento certo, pois não tardou que, leve como uma sombra, meu pai se adentasse pelo corredor. Vinha guiado pelo cheiro do perfume. Penetrou no quarto de casal e farejou com porte de caçador. Escutou um vidro se esmagar por baixo da sua bota. Os olhos, de gato, perscrutaram em redor:

Não sabe de sua mãe?

Eu acho que ela foi ao rio...

Ao rio?

Bateu a porta com estrondo. E eu corri com ele para o vale. Meu pai andou às voltas procurando pela mulher. Já desistindo, quebrou um ramo de Kwangula-tilo. Eu sabia o que era: um arbusto verde-escuro que afasta os relâmpagos e traz bons olhados. Juntando a força dos dois braços, meu velho espetou o ramo na areia branca. Fazia como se cravasse uma faca no peito do mundo.

Depois, ele próprio se derramou sobre o leito já seco. Parecia chorar. Ou talvez dormisse como se aquela fosse a sua cama primeira. Ficou assim, um tempo. Um tempo tão lento que eu me cansei e regressei, só, para casa.

Meus pés descalços, no caminho, acariciavam os calhaus rolados. Como o rio arredondou a pedra: assim eu queria suavizar a palavra e pedir a meu pai que regressasse para casa. Mas não fui capaz de dizer nada.

No quintal, sentei-me no velho barco do avô. Cansado, perdi conta de mim. E sonhei. O mesmo sonho de sempre. Herdei de meu avô o sonho costumeiro de ir ter com o mar. Ser rio e fluir. Água em água, onda em onda, até escutar o grito aguda da gaivota.

Acordei, estremunhado. Não era o piar afito das gaivotas: eram gritos que vinham de nossa casa. Mais perto, percebi os clamores, meu pai espanejando ameaças:

Eu mato-a, eu mato-a!

Cheguei à varanda e me surpreendi: na sagrada cadeira da Ntoweni estava sentado o menino branco, o filho do dono da fábrica. O miúdo chorava, tremendo e fungando, enquanto meu pai rodopiava como um corvo em seu redor. Muitos braços procuravam acalmar o velho. Sobretudo, a nossa tia sabia dar uso ao seu regresso. E lhe suplicava, com a voz mais doce.

Cunhado, por favor, o que esse miúdo falou não é verdade... minha irmã deve estar no mercado...

Meu pai, porém, já era um vulcão. Entrou na arrecadação, desatou a abrir e fechar gavetas. Aproveitei para me aproximar do menino branco. E disse-lhe:

Você não pode sentar aí... essa é a cadeira sagrada...

Como?

Essa cadeira está quebrada, você ainda vai cair.

O moço ergueu-se, com modos sonâmbulos. Depois, baixou o rosto para esconder as lágrimas. Entre soluços, murmurou:

Eu vinha para brincar contigo, eu só queria brincar contigo...

Meu pai irrompeu de novo pela varanda. Esgrimia uma catana na mão, enquanto anunciava.

Vou à fábrica e mato aquela gaja!

Nenhum de nós se mexeu. Assim que se deixou de escutar a gritaria no fundo da rua, minha tia implorou aos homens que intercedessem. Eles que fossem e fizessem estacar a sangraria. Mas todos se recusaram:

É honra de homem, não nos podemos meter.

Você, meu sobrinho, vá parar o seu pai, por amor de Deus!

Mas os outros, mais-velhos, me fizeram parar. Sem palavra, sem gesto. Bastou o seu olhar fechado como uma muralha. Ficámos em silêncio, apenas com o vozear ranhoso da nossa tia:

Pai nosso, cristais no Céu...

Não suportava mais aquele cantochão, as mal soletradas orações que só podiam trazer mais desgraça. Zonzeei por ali, até que um leve toque no meu ombro reclamou a minha atenção. Era o moço branco. Falei antes que ele abrisse a boca:

Quem o mandou vir aqui, quem mandou dizer alguma coisa?

Meus pais não querem que eu brinque convosco. Eu também não posso pensar que o meu pai ande metido com... com uma preta.

Desta vez, ele disse a palavra. Antes sempre a evitara. Mas a pronunciara por extenso, com todo seu peso: preta. Talvez porque a pessoa nomeada fosse mulher. Seria mais fácil dizer a palavra no masculino. Quando me dirigi ao miúdo não havia ponta de raiva na minha voz:

Nunca mais volte aqui!

Ele se retirou, cabisbaixo. À saída, deixou o saco com berlindes sobre a tábua do portão. Só quando o vi extinguir-se por entre as gotas é que dei conta que, durante todo aquele tempo, meu avô não dera sinal. Procurei na varanda. Mas não o encontrei na sua eterna cadeira de balanço. Meu avô desaparecera. Seria motivo de alarme mas, na circunstância, eu estava tão atordado que nem me movi. Apoiado na balaustrada, deixei as pernas balançarem: eu embalava o filho do diabo. Dos meus lábios fluía uma espécie de oração. Mas não encontrava palavra nem crença. Minha tia enganava-se nas rezas. Eu não encontrava um deus a quem suplicar.

Nosso pai voltou horas depois, esfarrapado, os braços cobertos de sangue. Ele nada disse. Apenas lançou um suspiro e se fez desabar no chão. Escutaram-se choros. Comedidos para não despertar maus deuses. A tia se debruçou sobre o meu velho e disse:

Venha, cunhado, venha que lhe vou lavar.

Meu pai se deixou conduziu como um ébrio. Por um momento, pareceu-me que a tia o arrastava para uma dança, rumo a esses embalos fatais com que ela jiboiava os homens.

15. A Derradeira Gravidez da Tristeza

Saí correndo, em desespero. Me precipitei para a fábrica. Nem meio caminho percorri. Um camponês me alertou:

Procura sua mãe? Pois, foi seu pai que lhe levou para o rio, foi matá-la lá.

A ideia de encontrar minha mãe golpeada me roubava as forças. Eu já não percorria, apenas cambaleava ao sabor da inclinação da encosta. Tudo em redor rodopiava, mas a minha cabeça chegava, com clareza, a consumação do presságio. Então, era isso: o renascer da lenda. A primeira Ntoweni sacrificava a sua vida para libertar a água e salvar os seus. Esse destino revivia agora em minha mãe. Nada sucede de primeira vez, tudo é reedição de algo já sucedido. Quando pisei a margem, meu corpo pingava como se eu tivesse atravessado um oceano. Exausto, tombei. Escutei, então, uma voz de mulher. Era minha mãe que chamava. Estava ferida, incapaz de se levantar.

Ele não me fez mal, filho. Seu pai não me magoou.

O que tinha sucedido? Os dois se despenharam dos rochedos. Ambos ficaram feridos nessa queda.

Lutaram?

Ela respondeu sorrindo:

Fazíamos exactamente o contrário.

O contrário?

Nós estávamos namoriscando. Escorregámos, sem querer, nesses penhascos.

Acontecera assim: no início ele queria matá-la, fazê-la pagar pela traição. Minha mãe enfrentou aquela carga com serenidade. E lhe disse com o mesmo sossego com que me dizia agora:

Esse homem nunca chegou de me tocar.

Meu pai não acreditou. Disse que conhecia bem aquele ranhoso desse negro, esse que tanto se armava em pronúncia de branco que já os lábios se afilavam.

Não foi com esse negro que eu negocieei meu corpo.

Não foi?

Foi com o patrão principal, foi com o branco.

Afinal?

Meu pai parecia ter perdido a razão da sua raiva. Minha mãe disse que ele suspirou, como se fosse em alívio. Depois, levantou o rosto e inquiriu:

E, então, você foi com esse branco?

Não, não fui.

E porque não foi, mulher?

O tom dele parecia, no momento, de desilusão. Parecia quase repreendê-la por não ter acedido. A mãe não quis alongar conversa. E cortou, célebre:

Não fui nem vou com nenhum outro homem, preto ou branco.

Olhei o rosto dela, parecia uma bandeira de orgulho. Uma serenidade interior lhe iluminava o semblante:

Verdade, mãe? Esse branco não abusou da senhora?

Desde o primeiro dia, ele me desejou, sim. Mas o homem não era capaz. Disse-me que eu cheira à minha raça.

O branco ordenou que ela se devia perfumar. E lhe quisera oferecer, mesmo, um frasco de perfume. Mas ela recusara. Tinha em casa um frasco de cheiro que sobrara de sua festa de noivado. E foi esse vidro que ela quebrava de encontro à parede do quarto.

Mas, mãe, por que não disse logo ao pai, por que não contou desde o princípio que, afinal, nunca esse outro lhe tocou?

Para ele sofrer de ciúme! A vocês, homens, faz bem uma dor dessas. Vocês são fracos por falta de saber sofrer.

Também eu sorri. Suspirei. No fundo, eu me libertava da obrigação de ser cúmplice de algo que, antes, me surgia como uma traição.

Eu pensava que a mãe estava repetindo a lenda de Ntoweni.

Contaram-lhe essa história?

Sim, foi o avô.

Disseram-lhe que o imperador possuiu a nossa primeira avô?

Sim, disseram.

Pois essa é a versão que os homens contam. Nós, mulheres, temos outra versão.

Outra versão?

Dou-lhe um conselho, filho. Nunca diga que uma mulher foi sua. Essas são coisas para nós, mulheres, dizermos. Só nós sabemos de quem somos. E nunca somos de ninguém.

Ela ficou olhando-me com ar indefinível. Seu rosto me cumprimentava, ela tomava o gosto de ser mãe e me ver ali filhando, pronto a tomar conta dela. Voz amaciada, retomou a palavra:

A primeira vez que o vi, meu filho, você ainda nem tinha nascido. Eu o vi numa gota de chuva.

Sim, ela me vira numa gota que escorria pelo vidro, como se tivesse a intenção de fazer parte da casa. Minha mãe colheu essa gota na ponta do dedo e, depois, a semeou entre as pestanas. Nessa altura ela prometera:

Na próxima tristeza hei-de chorar-te a ti, meu filho...

Eu não lhe saí do ventre. Mas da tristeza. Era por isso que aquela chuva, aquela chuva que não tombava, estava falando fundo em sua alma.

E diz o quê, mãe?

São segredos entre mulher e água.

E ali ficámos falando, como nunca havíamos conversado. O que me dizia, em confissão: nunca ela me dedicara nem mimos nem doçuras. Procurava agora uma desculpa? Que se tinha contido nos afectos para se defender de sofrer. Tivera filhos, todos tinham partido. Eu nascera fora do tempo, já ela se cansara de ser mulher.

É o que eu lhe dizia, você ma nasceu da tristeza de ter perdido os outros, seus irmãos.

Mãe, agora já chega de falar em coisa triste. A senhora está ferida, venha que eu a ajudo a regressar.

Levantou-se apoiada em mim, olhou o leito seco e sorriu.

Essa vida é cheia de graça, meu filho.

Era ali naquela curva do leito que naufragavam as peças de roupa que ela deixava escapar na corrente. Agora, tantos anos passados, ela mesma tinha sido despejada naquele remanso como se fosse um pano largado das mãos de uma lavadeira.

Sabe por que eu soltava as roupas, meu filho?

Como posso saber?

Para descobrir com quem seu pai me traía.

Era um velho procedimento para se revelar traição. A lavadeira devia soltar os panos na corrente. A roupa que não fluísse, flutuando na ondação, essa roupa pertencia ao culpado ou à culpada.

E houve roupa que não seguiu na corrente?

Houve sim, meu filho. Essa roupa não se afundou na água. Se afundou em mim.

16. A Viagem do Avô

Entrámos em casa, eu amparando a minha mãe. Na sala, meu velho se entregava aos tratamentos da tia. Ela lhe aplicava limpezas e curativos. Minha mãe libertou-se com firmeza dos meus braços e avançou para junto do meu pai, retirando os panos e ligaduras das mãos da irmã.

Deixe, eu é que faço isso!

A tia se arredou. Daí a um momento, porém, ela regressou ao cadeirão onde meu pai estava recebendo tratos e inquiriu a minha mãe:

Posso ajudar, mana?

Ajudar, pode.

Deixei as duas entretidas, cuidando de meu pai. Dirigi-me ao alpendre, para confirmar se meu avô já dera conta de si. Mas a sua cadeira permanecia vazia. Olhei para o céu, não fosse ter sido arrebatado por alguma brisa. Até que reparei no seu vulto, por entre a cortina de chuvilho. Lá estava ele, mais lá em baixo junto ao poço. Parecia debruçado sobre a canoa como se a empurrasse.

Meu neto, me ajude a levar este barco até ao rio.

O velho resvalou com toda a sua ausência de peso. Tombou como uma folha. Então murmurou:

Eu sabia desde o começo: esse chuvilho era ela...

Ela?

Era Ntoweni que me estava chamando.

Não diga isso, avô.

É Ntoweni que me está a chamar. Eu queria ficar um bocadinho mais, saborear um tempinho. Mas agora é já momento de eu ir, vamos empurrar o concho...

Não, avô. Esse concho não sai daqui.

Você não entende? Essa água que está suspensa, essa água não é nenhuma chuva.

Como não?

Essa água é Ntoweni. É ela que se mudou para o céu. E, pronto, agora acabou conversa. Me ajude a empurrar o barco...

Recusei. Eu sabia o motivo desse pedido. Segurei o barco como se tivesse medo que, por força divina, ele resvalasse para o rio.

Esse barco não sai daqui, avô!

Mas qual é o seu medo? O rio não está seco?

Eu já não tinha palavra. O soluço me amarrava a voz. O avô, então, mudou suas tonalidades. Tocou-me as mãos como sempre fizera quando pescávamos.

Eu não estou a partir, meu neto. Eu vou só ver o mar.

Mentira...

Juro, meu neto. Desta vez é que vou visitar o mar. Você sabe por que é que, antes, eu nunca fui lá?

Não, não sei.

Porque aquilo era uma partida desses artimanhosos da sua família. Uma partida para se verem livres de mim.

Como assim, avô?

Se eu fosse lá, ao estuário, depois nunca mais poderia voltar.

Não podia?

Me diga, meu neto. O estuário: não é lá que o rio termina?

Sim, é.

Então, se o rio termina, como é que eu poderia voltar?

Eu ri-me. Ainda um riso triste. Meu avô estendeu-me o braço como se fizesse menção de me erguer do chão.

Vá, agora me ajude.

Não sei que secreta força me fez ceder. Juntei músculo e tristeza para empurrar a canoa. Lentamente, meus pés se vincaram no chão, corpo jogado de encontro ao peso do barquito. No início, ainda a embarcação foi cedendo. Mas logo ganhou um peso intransponível. Era demasiado para mim. Foi quando escutei a voz de meu pai:

Deixe que eu ajudo, meu filho.

Os braços fortes dele se aplicaram no ventre da canoa. Ainda levei um tempo a ajustar-me ao espanto. Olhei o rosto do pai à procura de algo em seu olhar. Mas ele guardava o rosto, fixando a canoa. Depois voltei a aplicar-me no esforço e juntos conduzimos a embarcação para o leito seco.

Chegamos ao rio, exaustos, nos derramámos na areia. Estávamos cansados ou o cansaço era um modo de disfarçar a nossa tristeza? Perguntei, então:

Por que me ajudou a empurrar a canoa?

Eu não o ajudei a si, filho. Eu ajudei-me a mim.

O braço sobre o meu ombro me dizia para sentar. Meu pai que queria confessar intimidades. Que o avô tinha falado com ele. E lhe mostrara como ele, o meu pai, não sendo o mais idoso era o mais envelhecido de todos nós. Porque era o mais desistido de todo, o mais alheio ao alento e à crença. Aquela chuva se imobilizava junto ao solo? Pois também ele, o meu pasmado pai, tinha estancado junto à vida. O avô entendera o porquê da desistência de meu pai viver, o falir de sua esperança. O verdadeiro motivo daquela modorra não era ele ter estado, anos e vidas, fechado nas minas. Todo o homem, afinal, está saindo de um subterrâneo escuro. É por isso que tememos os bichos que vivem nas tocas: partilhamos com eles esse mundo feito de trevas, segredos murmurados por demónios em chamas. O verdadeiro motivo de meu pai ter desistido era porque ele pensava como o centro de si mesmo. O meu pai estava entupido de si próprio. Ele fora sufocado pelo seu umbigo.

A solução era sair de dentro de si, arregaçar a alma inteira e tomar a dianteira do destino.

Você já escavou no fundo da terra. Escave agora no céu.

Foi assim que o avô falou. Meu pai entendeu, sem mais explicação. O avô queria a viagem. Na outra margem estava Ntoweni. Do outro lado do chuvilho estava um rio parado.

A canoa e mais a viagem fariam a ponte que faltava.

A ponte entre o rio e a chuva? - perguntei

A ponte entre eu e você, meu filho.

Sim, porque a ponte entre ele e minha mãe já estaria refeita, a paixão renascera da cinza pela fagulha do ciúme.

Eu me sinto na boca da mina, espreitando a claridade. Sua mãe me dá à luz. É isso que eu sinto. Você lembra como dizia o avô?

Dizia? Meu pai falava do avô no passado. Abanei a cabeça em recusa desse tempo de verbo mais do que em resposta a meu pai.

O amor não é a semente. O amor é o semear. Era assim que o mais-velho dizia.

Nos erguemos, sem pressa, para a subir a ladeira. Meu velho espiou-me o semblante para confirmar a minha tristeza.

Não fique triste, filho. Que tudo isto é um engano. Não é morrer que é para sempre. O nascer é que é para sempre.

E fomos buscar o avô. Trouxemo-lo nos braços como se ele fosse uma criança. Depois o deitámos no braço. Mau pai apontou a proa em direcção ao mar. Eu coloquei os remos dentro da canoa. Mas ele devolveu-mos.

Não preciso. O remo sou eu mesmo...

17. O Suspirar do Fumo

Regressamos, eu e meu pai, em silêncio. Nenhum de nós chorava. Mas nós estávamos em pranto, isso ambos sabíamos. O avô ficara dentro da canoa, ancorado no leito seco. Fingira adormecer, apenas para que acreditássemos que nada mais tínhamos que fazer junto dele.

No caminho, meu pai e eu evitávamos trocar olhares. Subimos a ladeira como quem regressa de um cemitério. Perto de casa, de repente, foi como se esbarrássemos num silêncio. Um silêncio viscoso como a chuva suspensa. Os nossos olhares se cruzaram de espanto.

A fábrica!

Os motores da fábrica tinham parado. As grandes chaminés já não vomitavam fuligens escuras.

Os fumos, pai, já não fumos...

Foi o rio, foi o rio! – gritava o meu pai.

E ele estava certo. O rio derrotava a fábrica. Em nosso pensamento certo, tudo ganhava razão: a força da água é que alimentava as máquinas. O rio se extinguiu, a fábrica desmaiara, os fumos desvaneciam.

De súbito, deflagraram ventanias e cacimbos, gotas e poeiras, tudo se juntou num redemoinho imenso e subiu aos céus, em giros e vertigens, até se formarem nuvens espessas e cinzentas. Depois, ribombaram trovões tamanhos que eu vi o céu rasgando-se como um papel sem préstimo. E logo se iniciaram as mágicas tintilações de nosso tecto. O zinco gargalhava com a chegada da chuva. A tia tombou sobre os joelhos e se benzeu:

Lavado seja Deus!

Foi a alegria total. E pulamos, dançamos, festejámos. As gotas espessas escorriam por nós como se daquele banho fôssemos nascendo. Surpreendeu-me meu pai, tocando-me no ombro:

Vamos ao rio. Vamos agradecer, meu filho.

Eu não sabia como agradecer a um rio. À medida, porém, que os meus pés procuravam o caminho entre as rochas eu entendia: não era ao rio que iríamos agradecer. Era ao fio do tempo, esse costumeiro da água que entrelaçava o pinga da chuva com a gota do rio.

Já no fundo do vale, meu pai estacou junto a um tronco de árvore. Me aproximei. Ele estendeu o braço para encostar a sua mão sobre o meu peito.

Está a ouvir o pilão?

Sim, pai. – menti.

O braço dele ampliava o meu pulsar, a veia de um afluindo no corpo do outro. E ele voltou a falar:

Sempre foi esse o pilão que bateu por baixo do mundo.

Então, ele me deu a mão e, assim, mão na mão, descemos até à margem. Eu tinha os olhos grudados nele quando inspirou fundo, como faria ao sair das profundezas da mina. Me senti um mineiro, ganhando fôlego na boca do planeta: também para mim o ar se estreava, límpido e cristalino.

A razão tinha a tia nas suas rezas: cristais no céu...

Meu velhote, depois, se debruçou para recolher o ramo de kwangula-tilo. Foi quando sucedeu: do buraco onde estava espetada a planta desatou a despontar água aos borbotões, gorgolejando por entre a areia. Meu pai juntou as palmas das mãos em concha, para colher aquele primeiro jorro de água. Essa água nua, acabada de nascer, ele a fez tombar sobre mim. Como se me estivesse dado um novo nome.

Quando olhei em volta vi que a família inteira se havia ali juntado. Os pés descalços das mulheres chapinhavam, num compasso de dança. Aos poucos, a água se vestiu de caudal. E se escutava já o remoinhar alegre da corrente. O rio refazia as suas margens.

Segui em rumo contrário à correnteza. Procurava o lugar onde, instantes antes, havíamos deixado o avô. Cruzei com a mãe que rodava, enlaçando meu pai. E mais lá, caminhando rumo à ponte, o aceno de um lenço: minha tia ia ou regressava? E, de súbito, como um faiscar de claridade, junto à outra margem, entrevi a velha canoa. A pequena embarcação já vogava, lenta, ao sabor da primeira ondulação. O coração me atordoava enquanto lutava contra a corrente.

O nosso mais-velho estaria ainda dentro do barquinho?

Estaria vivo, poderia eu recolher o seu corpo magro e trazer de volta a nossa casa?

Avô! – gritei.

E de novo gritei e gritei até deixar de me escutar, a voz submersa no remoinhar da corrente. Mas o barquinho foi, se dissolveu no horizonte. A última coisa que vi não foi a canoa mas a cabaça tombando das mãos da primeira Ntoweni. E da cabaça irrompendo, fluviosa, a serpente prateada da água.

Ainda hoje os meus passos se arrastam na travessia do rio, olhar perdido na outra margem. Maus passos se vão tornando líquidos, perdendo matéria, diluindo-se no azul da correnteza. Assim, se cumpre, sem mesmo eu saber, a intenção de meu velho avô: ele queria o rio sobrando da terra, vogando em nosso peito, trazendo diante de nós as nossas vidas de antes de nós. Um rio assim, feito só para existir, sem outra finalidade que riachar, sagradeando o nosso lugar.

Como ele sempre dissera: o rio e o coração, o que os une?

O rio nunca está feito, como não está o coração. Ambos são sempre nascentes, sempre nascendo. Ou como eu hoje escrevo: milagre é o rio não findar mais. Milagre é o coração começar sempre o peito de outra vida.